en

Richard Wagner.

Studien und Kritiken

von

Richard Pohl.

Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1883.

Richard Wagner.

Gesammelte Schriften

über

Musik und Musiker

von

Richard Pohl.

Erster Band.

Richard Wagner.

Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1883.



Richard Wagner

Richard Wagner.

Studien und Kritiken

von

Richard Pohl.

Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1883.

Seiner Majestät

Ludwig II.

König von Bayern

in tiefster Ehrfurcht und Ergebenheit

gewidmet.

Eurer Majestät glorreicher Name ist mit der Geschichte der Kunst unserer Zeit untrennbar verbunden.

Wie Richard Wagner die Spitze unserer gesamten Kunstentwickelung ist, so kann man auch seines Wirkens nie gedenken, ohne daß unbegrenzte Dankbarkeit und Verehrung für seinen erhabenen Protektor uns erfüllt.

Ohne den „holden Schirmherrn seines Lebens" wäre Richard Wagner jetzt nicht, was er uns geworden.

Ohne Eure Majestät wäre der Nibelungenring nie vollendet, ohne Eure Majestät wären Tristan und Isolde und die Meistersinger der deutschen Bühne vielleicht heute noch nicht gewonnen, wäre Parsifal vermutlich nicht geschaffen, nicht aufgeführt worden.

Dieser Thaten mit Begeisterung zu gedenken, und der Ergebenheit für Eure Majestät den vollsten Ausdruck zu verleihen, ist das Bedürfnis aller Verehrer unseres Meisters.

Wenn ich nun wage, den Namen Eurer Majestät mit Allerhöchst Ihrer huldvollsten Genehmigung an die Spitze dieser Sammlung zu stellen, so kann dies nur in dem Sinne gerechtfertigt werden:

Nichts Besseres vermochte ich darzubieten, als was ich ein Menschenleben hindurch für unsere deutsche Kunst empfunden und in ihrem Dienste niedergeschrieben habe.

Eurer Majestät dies zu Füßen legen zu dürfen, ist mein schönster Lohn.

Richard Pohl.

Inhalt.

Zur Einführung.

Wer dreißig Jahre schriftstellerischer Thätigkeit hinter sich hat, für den ist es wohl an der Zeit, an sein litterarisches Testament zu denken, um so mehr, wenn seine Gedanken nach allen Himmelsgegenden verstreut, seine früheren Erzeugnisse vom Zeitensturm zumeist verweht, von der nachwachsenden Generation fast vergessen sind — das unausbleibliche Schicksal jedes Tagesschriftstellers.

Mit dem Bewußtsein, nicht in den Tag hineingeschrieben und nicht bloß für den Tag gewirkt zu haben, erwacht aber das Bedürfnis der Sammlung, der Rechenschaft. Ob dieses Bedürfnis nur ein persönliches ist, oder von Gleichgesinnten geteilt wird — das eben ist die Frage, die der Autor an sein Publikum stellt, wenn er das, einst in Zeitschriften Zerstreute, ihm nun in Buchform gesammelt darbietet.

Die Einheit und Konsequenz der schriftstellerischen Wirksamkeit dürfte für ihre Beurteilung in solchem Falle wohl das entscheidende sein. Was vor dreißig Jahren über Tannhäuser, Lohengrin ꝛc. geschrieben wurde, kann der gegenwärtigen Generation ziemlich gleichgültig sein, denn sie glaubt sich darüber jetzt vollkommen orientiert. Aber daß es vor dreißig Jahren geschrieben wurde, und von demselben Verfasser heute noch ebenso geschrieben werden würde, darauf darf von ihm wohl einiges Gewicht gelegt werden.

Es mag jetzt in eigentümlichem Lichte erscheinen, wenn man liest, wie wir damals mit Autoritäten uns herumschlagen mußten, um zu demonstrieren, daß Richard Wagner nicht auf verwerflichen Abwegen, sondern im Gegenteil der einzige sei, welcher die deutsche Bühne aus ihrem Verfall erretten, die Kunst auf neue Bahnen führen werde. Aber solche Souvenirs aus einer siegreich überwundenen langen Kampfeszeit geben eine Zuversicht, eine Siegesgewißheit, welche hoch über allen Schwankungen der Tagesmeinung steht. Sie sind nicht nur ein Zeugnis dessen, was wir erstrebt, sondern auch von dem, was wir erreicht haben.

Was damals Zukunft war, eine viel bestrittene, ja verhöhnte Zukunft, ist jetzt zur zweifellos erfüllten Gegenwart, zur herrschenden Richtung geworden. Und wenn die wenigen, die damals gegen unzählig viele kämpfen mußten, recht behielten, und zwar so vollkommen recht, daß ihre Gegner sich wohlweislich heute nicht mehr daran erinnern wollen, wie sehr sie dies alles einst verleugnet und bespöttelt haben — so werden diese Zukunfts-Veteranen wohl auch jetzt in

ihrem guten Rechte sein, wenn sie in gewichtigen Kunstfragen, welche die Gegenwart nicht minder heftig erregen, auf ihren bisherigen Erfahrungen, ihren längst bestätigten Urteilen weiter fußen, und das Feld auch ferner behaupten.

Von unseren Gegnern haben wir nichts lernen können. Sie verhielten sich allezeit nur negierend, niemals aufbauend, am allerwenigsten neu gestaltend. Sie haben behauptet, was die Thatsachen widerlegten, sie haben verworfen, was zur künstlerischen Norm geworden ist. Sie sind des Rechtes zu einem Urteilsspruche über die Ziele, die Zukunft unserer Kunst dadurch verlustig gegangen. Sie vermochten nichts zu schaffen — aber auch nichts zu zerstören.

Unsere Zuversicht ist dadurch nicht erst entstanden; wir haben sie für unsere gute Sache von jeher gehabt. Wäre das Recht nicht auf unserer Seite gewesen, so hätten wir ja längst verstummen müssen. Der Unterschied zwischen damals und jetzt ist nur der, daß der Fahne unseres alten Glaubens jetzt Tausende und aber Tausende begeistert folgen.

Wer wüßte nicht, wem wir dies zu verdanken haben: dem einzigen Künstler, der nunmehr vierzig Jahre felsenfest lediglich auf sich selber fußt, von keinem Schicksal gebeugt, von keinem Sturm erschüttert; der begeisterungsvoll sein höchstes Ziel unverrückt im Auge behielt, es sich selbst um so höher aufrichtend, je höher er stieg; dem großen Manne, der unermüdlich war, in Wort und Schrift uns zu belehren und durch seine Werke, die immer gewaltiger wurden, je weiter er vorwärts schritt, seine neue Lehre voll zu bestätigen und der deutschen Kunst neue Gebiete zu erobern.

So hat er unserer ganzen Kunstepoche ihre Richtung gegeben. Im Namen Richard Wagner konzentriert sich der Kunstgenius der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts, wie im Namen Beethoven der der ersten Hälfte.

Das Erwachen meiner bewußtvollen Kunstempfindung datiert von dem Tage, wo ich das erste Wagnersche Werk — es war der Tannhäuser in Dresden — hörte. Der damals empfangene Eindruck wirkte so zwingend auf mich, daß er für meine ganze Lebensrichtung bestimmend wurde. Von diesem Tage an faßte ich den Entschluß, musikalischer Schriftsteller zu werden, um der Wagnerschen Kunst in allen ihren Konsequenzen meine Kräfte widmen zu können. Die Zahl derer, welche damals für die Werke des politisch Geächteten und künstlerisch Verfolgten offen und unbedingt eintraten, war noch so gering, daß es für jeden Überzeugungstreuen als eine ernste Pflicht erschien, in die Kampflinie zu treten.

Die besten der alten Kampfgenossen sind seitdem von der Erde abgerufen worden; der eine und andere zog sich auch von dem Streite vorsichtig zurück. — So ist es gekommen, daß ich jetzt zum „ältesten Wagnerianer" aufgerückt bin, ein Ehrentitel, den mir der Meister selbst verliehen.

Was ich über Richard Wagner geschrieben, ist keine Biographie, keine zusammenhängende Abhandlung; es sind nur „Studien und Kritiken", wie sie die Gelegenheit mit sich brachte, wie der Moment sie erforderte. Diese zu einem Ganzen zusammen zu arbeiten und dadurch völlig umzugestalten, konnte nicht die Aufgabe eines Sammelwerkes sein. Ich gebe diese Arbeiten — selbstverständlich in einer

beschränkten Auswahl, da ich weit entfernt bin, „sämtliche Werke" edieren zu wollen — hier wieder, wie sie entstanden sind, und bin mir wohl bewußt, dadurch zur Charakteristik dieses epochemachenden Künstlers nur bescheidene Beiträge bieten zu können.

Wenn auch der freundlich gesinnte Leser in der Darstellung die systematische Geschlossenheit vermissen mag, so wird er doch hoffentlich ein anderes einheitliches Band darin finden: die Konsequenz der Gesinnung, die Unerschütterlichkeit der Überzeugung.

Baden-Baden, 25. August 1882.

Richard Pohl.

Tannhäuser in Dresden.*)

Erste Aufführung nach Richard Wagner's Verbannung.

(1852.)

Noch voll der Eindrücke des gestrigen Abends ergreife ich die Feder mit einem Gefühl, wie es mich bei Abfassung eines Berichtes noch nie bewegte. Das ist kein Wunder, denn noch nie war ich so glücklich, über eine Wagnersche Oper berichten zu können. Was sage ich *Oper*? Man denkt bei diesem Worte an den Ohren und Gefühl zerreißenden Kunstjammer, den man seit Jahren zu erdulden hatte; an all das Misere der kritischen Kleinigkeitskrämerei, in die man sich vergraben muß, wenn man um die Kunst handeln und feilschen soll, und statt der göttlichen, erhabenen, doch nur eine Gliederpuppe kauft.

Bei Wagners Schöpfungen paßt das Wort *Oper* nicht mehr. Das Wort ist dem Zeitgeist verfallen und wird in der Zukunft verfemt werden. Wagners Schöpfung ist ein *Kunstwerk*, aus einem Guß und von einer so mächtigen Totalwirkung, daß man die Kritik vergißt, den Maßstab jubelnd beiseite wirft, um in vollen Zügen zu genießen.

Nach jahrelangem Tadeln und Kritteln einmal aus vollem Herzen und in reinster Begeisterung loben und preisen zu können —

*) Dieser Artikel ist der *erste*, den der Verfasser über Richard Wagner geschrieben; er wurde zugleich Veranlassung zu seiner dauernden Mitarbeiterschaft bei der Neuen Zeitschrift für Musik. Deshalb möge er auch diese Sammlung eröffnen.

das thut einer armen Seele ebenso wohl, als wenn der erste Frühlingshauch einen Gefangenen anlächelt, der seit Jahren im dumpfen Kerker schmachtete.

Wagners Werk zu zergliedern, ist hier nicht nötig. Die Welt kennt bereits seine Zwecke und sein Wollen, und der Text wie die Musik sind von Anderen schon geistreich und erschöpfend besprochen. Hier handelt es sich nur darum, ein Bild des Gesamteindrucks zu geben, welchen das Kunstwerk auf den macht, der es zum ersten Male erblickt, um nicht das, was Wagner will, sondern was er kann, die That, zu erkennen.

Fühlte doch das Publikum ebenso wie die ausübenden Künstler, daß es sich um ein kunsthistorisches Ereignis handle. In Dresden ist der Tannhäuser geschaffen, in Dresden begann er seine Mission. Die Wirkung war aber nicht nachhaltig genug, denn sie war zu lokal. Das Publikum wußte sich nicht so schnell in dieses Ereignis zu finden, es ahnte wohl kaum seine Bedeutung. Die Stimmen des Lobes wurden für Partei gehalten, die Worte der Begeisterung für Überspannung. Man krittelte und stritt allerwärts darüber ins Blaue hinein — denn wo, außer in Dresden, hatte man den Tannhäuser gesehen und gehört? Man wollte Wagner a priori beweisen, daß er unrecht habe, man wollte es ihm aus seinen Schriften beweisen, oder wer recht klug sein wollte, deduzierte das Alles — aus dem Klavierauszug!

Sie wußten nicht, was sie thaten! Sie kannten noch nicht die Macht der Kunst in ihrer Totalität. Das Schreiben und Reden wirkte aber dennoch. Es umnebelte den reinen Blick des Unbefangenen, es machte Partei für und wider, und führte dazu, daß Wagner auswärts Gegner erhielt, die ihn noch gar nicht kannten!

Da kam der Frühlingssturm von 48, und die Kunst ruhte. Aber noch mehr, Tannhäuser ward mit seinem Schöpfer verbannt, wie es schien, auf immer. Jetzt erst erkannte man, was man verloren hatte, aber man rief umsonst jene Zeit zurück. Andere Geister nahmen den Nachlaß des Verbannten in ihre künstlerischen Hände und traten für ihn als Apostel auf. Mit Schmerz mußte man in der Heimat sehen, wie andere Bühnen das Kunstwerk verbreiteten, wie des Meisters neue Schöpfung

Lohengrin seiner Geburtsstätte entrückt ward und Andere entzückte.

Aber gerade dadurch ward seine Mission erfüllt. Des Meisters Werk ging in die Welt und lehrte die Heiden! Allenthalben, wo die Werke sich blicken ließen, von Zürich bis Schwerin, und namentlich auf der neuen Pflanzstätte des Genius, in Weimar, thaten sie Wunder. Jetzt bildete sich eine freie Meinung, man sah und hörte selbst, man fühlte und urteilte, wie man eben mußte und nicht anders konnte. Dadurch wurde mancher Befangene befreit, manchem Blinden wurden die Augen geöffnet.

Wagner gewann in Deutschland durch seine Abwesenheit mehr Boden, als er früher bei seiner Anwesenheit errungen hatte; mehr, als ihm, wenn er nicht verbannt war, zu teil geworden wäre. Denn er galt eben, wie alle Propheten, früher wenig im Vaterlande, außer bei dem kleinen Häuflein seiner Jünger.

Vier Jahre zogen darüber hin, und das Wort wirkte im Stillen und ward lebendig. Unbekümmert um mögliche Mißdeutungen, unbekümmert um elende politische Anfeindungen, frei von Groll und Haß forderte man auch in Dresden das lang entbehrte Kunstwerk zurück. Es mag Mühe gekostet haben, die Vorurteile zu überwinden und alle Hindernisse zu beseitigen. Denn die Gegner ließen alle Minen springen, um das Große zu verkleinern und das Edle zu verdammen. Wer es auch sei, der Wagners Tannhäuser wieder hierher verpflanzte, ihm gebührt der lebhafteste, aufrichtigste Dank aller, die es mit der Kunst treu und heilig meinen. Wenn es auch gewiß ist, daß das Wahre und Schöne sich doch über kurz oder lang von selbst seine Bahn gebrochen hätte: denen, welche die Wege bahnten, und welche durch ihr Machtwort oder durch ihre Bitten uns das große Geschenk von neuem ertheilten, darf ihr Verdienst und seine volle Anerkennung in keiner Weise geschmälert werden!

Als die That — denn sie war es für die Kunst, wie für den Ort — längst beschlossen war, kamen die Philister, um zu verleumden und zu mäkeln, um zu jammern und zu verdächtigen.

Philister über dir, Simson! Aber schüttele nur kühn dein stolzes Haupt. Sie konnten dich nur binden, aber dir nicht deine olympischen Locken entreißen. Du zerrissest die Bande

durch die Macht deines Geistes, du bist frei, und wirst es bleiben!

Seit Wochen waren alle Plätze bestellt, und man kam zur Aufführung von fern her. Das Publikum war ein anderes, als damals. Es war teils ein gereiftes, durch Erfahrung belehrtes, durch Erinnerung belebtes — teils ein frisches, junges Publikum, das mit Spannung der Dinge harrte und wußte, was dieser Tag bedeute. Alle waren vorbereitet und die Mehrzahl ging mit ernster, gesammelter Stimmung zu dem Werke. Es ist nicht zu viel behauptet, daß kein ganz Gleichgültiger in den Räumen sich befand, die bis auf den letzten Platz gefüllt waren. Das Publikum hat auch durch seine noble Haltung, seine Mäßigung bewiesen, daß es ihm ernst war. Es hat alle die Befürchtungen, die man wegen möglicher Demonstrationen hegte, glänzend widerlegt, und nicht wenig dazu beigetragen, den Kunstgenuß rein zu erhalten und Wagners Triumph zu erhöhen.

Die Ouvertüre mit ihren Zauberklängen der Andacht und Lust aus der Ober- und Unterwelt begann feierlich mächtig, mit dem herrlichen Pilgergesang, der sich wie ein roter Faden durch das ganze Werk hindurchzieht. Die Ouvertüre wurde mit einer Begeisterung und Vollendung gespielt, bei der man fühlte, daß die Kapelle mit Leib und Seele dabei war. Nicht mindern Dank als ihr gebührt auch dem Kapellmeister Reißiger, der mit Umsicht und Geschmack Wagners Schöpfung leitete, und so alles Vergangene uns vergessen ließ, wie er es vergessen zu haben schien.

Auch die Sänger fühlten die Bedeutung des Tages, sie erkannten und würdigten ihre Aufgaben. Sie sangen und spielten mit Liebe und Begeisterung. Tichatschek und Mitterwurzer zeigten sich im vollen Glanz und übertrafen sich selbst. Man fühlte und hörte heraus, daß sie der Kunst würdige Verehrer und Priester seien. Frl. Bunke leistete als Elisabeth, was wir ihr, offen gestanden, niemals zugetraut hätten. Sie sang so schön und gefühlvoll, und spielte so lebendig, daß wir ihr heute ihre Fehler von Herzen gern verziehen. Darum sei auch ein Schleier christlicher Liebe über die Schwächen der übrigen Besetzung geworfen, obgleich sich Frau Howitz-Steinau (Venus), Frl. Bredo (Hirtenknabe) und namentlich Hr. Conradi (Landgraf Hermann) bemühten, viel Schatten in diese lichtvolle Dar-

stellung zu werfen und alle Schrecken einer geistlosen Auffassung und mangelhaften Darstellung heraufzubeschwören. Diese Schatten wurden aber nur zu Schlagschatten, um die Lichtseiten desto glänzender zu heben.

Nach jedem Akt ebenso wie mehrere Male in offener Szene wurden die drei Hauptdarsteller gerufen; am Schluß außerdem der Kapellmeister Reißiger. Daß es, namentlich während der offenen Szene, zu keinem stürmischen, tobenden Beifall kam, ist sehr erklärlich. Man fühlt, daß der Beifall nur stört; denn es ist kein Abschnitt, wo man ruhen, wo man da capo rufen könnte. — Es folgt eins aus dem andern so naturgemäß, daß man nur immer mit Spannung folgt — es ist Alles aus einem Guß.

Was ein einheitliches Zusammenwirken von Wort, Ton und Bild vermag, das erkannte wohl noch keiner, der nicht Wagners Schöpfungen sah. Da ist alles Leben, keine Szene, die man anders wünschen möchte, keine Situation, die man unwahr oder unnatürlich finden könnte, kein Eindruck, der nicht total wäre. Das Auge erfreut sich an den lebenswarmen plastischen Bildern und Situationen, und reißt das Ohr mit sich fort, das zwischen Text und Musik noch schwankt, welchem von beiden der Preis gebührt. Man vergißt die Musik um des Ganzen willen, und doch genießt man das Ganze nur durch und mit der Musik.

Welche erschütternden Gegensätze in der Szenenfolge, welche Naturwahrheit in jedem Gefühl, welche Plastik in den Situationen! Es sind lebende Bilder im Drama, es ist Drama in der Oper, es ist Oper im Bild — kurz, es paßt keiner der bisherigen Begriffe — das Kunstwerk Wagners ist Alles zugleich und doch ein anderes!

Der Dichter Max Maria (von Weber), dessen „Gralfarth Rolands" das beste Zeugnis seiner Befähigung zur Beurteilung des Mittelalters gibt, sagte die treffenden Worte: „Wenn man den Tannhäuser sieht, ist es, als wenn man im Parsifal läse und Wolfram von Eschinbach lebendig vor sich sähe! Wagner ist das für die Kunst, was Kaulbach für die Malerei ist — die Spitze der Zeit, der Wegweiser zur Zukunft, die verkörperte philosophische Kunst."

* *
*

Nur einige Momente aus diesem mächtigen Gesamtbilde herauszunehmen sei mir noch gestattet, zur Erinnerung an die, welche das Kunstwerk schon sahen und hörten, und zur Rechtfertigung unsers Enthusiasmus für die dem Werke noch Fremden.

Tannhäuser im zauberisch glänzenden, nebelhaft und bacchantisch wirbelnden Hörselberg, mit der Harfe in der Hand, von der Venus seine Freiheit ertrotzend durch die Klänge seiner Hymne:

Stets soll nur dir, nur dir mein Lied ertönen,
Gesungen laut sei nur dein Preis von mir,
— — — — —
Doch muß aus deinem Reich ich fliehn, —
O, Königin, Göttin! Laß mich ziehn!

Ein Donnerschlag. Er steht am Fuß der Wartburg im Morgenglanz unter dem Maihimmel. Glockenläuten, der mystische Pilgergesang, und dazu ein Hirt auf der Schalmei blasend. Ebenso wie der Zuhörer ergriffen von diesem überwältigenden Gegensatze, sinkt Tannhäuser auf seine Knie:

Allmächtiger, dir sei Preis!
Hehr sind die Wunder deiner Gnade!

Hornfanfaren. Der Landgraf und die Sänger schließen den wiedergefundenen Meister in ihre Arme und singen das schöne Sextett, das nicht etwa durch einen unpassenden Schlußchor verdrängt oder übertäubt wird:

O kehr' zurück, du kühner Sänger
Dem unsern sei dein Lied nicht fern!

Wir möchten das für die Krone des Ganzen halten, wenn nicht neue Schönheiten um den Preis rängen. Man kommt nicht zu Atem — alle Nerven und Fibern sind gespannt. Die Aufmerksamkeit ist so ungeteilt, daß man alles um sich vergißt, selbst das leidige Applaudieren, das wie ein Mißton in diese Harmonie einschneidet.

Elisabeth in der plastisch und malerisch schönen, mit höchster Wahrheit und Pietät erbauten Sängerhalle:

Dich, theure Halle, grüß' ich wieder,
In dir erwachen seine Lieder!

Da kommt Heinrich, der Ersehnte, an der Hand des Freundes

Wolfram von Eschinbach, der edelsten Seele, die ohne Hoffnung die Heilige liebt. Wie herrlich der Gesang der Elisabeth:

> Helft mir, daß ich das Räthsel meines Herzens löse.

Wie leidenschaftlich das Duett der Wiedervereinten:

> Gepriesen sei die Stunde!
> Gepriesen sei die Macht — —

Feierlicher Marsch und Chor. Man versammelt sich zum Sängerkrieg. Der großartige Kampf beginnt. Welche Feinheiten in der Anordnung, in der Musik, in den Worten! Man bewundert die Regie, welche in größter Wahrheit uns ein Gesamtbild zeigt. Die Grafen, Ritter und Frauen marschieren nicht etwa in den Saal, wie die Landsknechte, sondern treten einzeln ein, sich gruppierend, das vollkommene Bild des ritterlichen Hoflebens wiedergebend. Man bewundert selbst das Spiel der munteren und neugierigen Pagen in ihren graziösen Gruppen. Wie fesseln uns die Lieder der Sänger, welche um den Preis der Liebe ringen. Wie schlagend mächtig sind die Schlußchöre:

> Des Himmels Fluch hat ihn getroffen.
> In seinen Sünden fahr er hin.

Da rettet ihn Elisabeth.

> Ein Engel stieg aus lichtem Aether,
> Zu künden Gottes heil'gen Rat.

Da ist nicht ein Moment, der uns erinnert, daß die Leute hinter Kulissen vorkommen. Man ist auf der Wartburg, man lebt im Mittelalter. Man nimmt Partei, bewundert Wolfram, verehrt Elisabeth und ringt mit dem Tannhäuser.

Er ist in Rom, verbannt, ein Büßer, weil er verriet im begeisterten Lied, daß er die Liebe der Göttin der Liebe genoß. Elisabeth betet für den Sünder. Sie kniet unterm Abendhimmel am Marienbild:

> Laß mich im Staub vor dir vergehen,
> O nimm von dieser Erde mich!

Wolfram blickt zur Heiligen auf, die,

> Den Tod, den er ihr gab, im Herzen,
> Dahingestreckt in brünst'gen Schmerzen!

Auch er vergibt dem Sünder, der ihr Herz brach, und der sie ihm entriß, die er anbetet.

Elisabeth geht, um zu sterben. Nacht senkt sich auf das Thal, die Sterne glänzen. Wolfram, verlassen in der Schlucht, am Fuße der alten Eiche, ergreift die Harfe und singt den Schwanengesang in die Nacht hinaus:

O du, mein holder Abendstern,
Wohl grüßt' ich immer dich so gern:
Vom Herzen, das sie nie verriet,
Grüß' sie, wenn sie vorüberzieht,
Wenn sie entschwebt dem Thal der Erden,
Ein sel'ger Engel dort zu werden!

Der Eindruck dieser Töne in dieser Situation, der blonde Sänger am Grab seiner Liebe, unter dem einsamen Abendstern, — ist überwältigend!

Aber noch ist der Höhepunkt nicht erreicht. Wir müssen den Tannhäuser noch sterben sehen, Wolfram verzweifelnd an der Bahre der Elisabeth, von Fackeln umgeben, im engen Thalgrund, wo die Morgenröte magisch den Venusberg durchglüht, und dazu den Friedensgesang der Versöhnung hören:

Der Gnade Heil ist dem Büßer beschieden,
Er geht nun ein in den seligen Frieden.

Das ist eine Andacht, die das Herz erschüttert. Das ist Plastik in der Musik, wie in den Worten. — —

Wenn auch gewiß der Tannhäuser allenthalben durchschlagen, und selbst den Unempfindlichen unter allen Verhältnissen ergreifen wird — so ist doch nicht zu verkennen, daß eine meisterhafte Darstellung und künstlerische Ausstattung den Eindruck erhöhen muß. Nicht als ob im Vortrag allein der Wert dieser Musik läge, oder als ob das Äußere uns blenden oder Mängel verdecken solle — die künstlerische Totalität, die im Wort und Ton so meisterhaft angebahnt ist, verlangt das Innerliche des Ausdrucks, das Äußerliche der Darstellung als Gewand, als Folie, zum Abschluß der Harmonie. Jeder Fehler wird zum Mißton, jede Armut zur Blöße. Der fehlerlose Kern verlangt eine fehlerlose Hülle. Ein König bleibt auch in Lumpen König, ein Bild auch ohne Beleuchtung dasselbe Bild — aber die mächtige Gesamtwirkung geht verloren, der Künstler erreicht nicht, was er wollte.

Bleibt doch ohne das noch genug zu wünschen übrig, geht doch oft das Beste ohnehin verloren, weil die menschlich unzu-

reichenden Mittel den Gedanken in seiner Reinheit nicht wiedergeben können. Das fühlt der Komponist, wie der Dichter — und gewiß der Darsteller am meisten.

Darum ist jeder um so glücklicher, der Wagners Kunstwerk in Dresden genießen kann, wo es gedacht, erfunden und von ihm selbst in Szene gesetzt ward. Es war alles unverändert, wie es Wagner einst angeordnet hatte, mit Treue und Pietät beibehalten worden — weil es auch so am besten war.

Die Dekorationen, die unübertroffen sind, die Szenerie, die Gruppierungen, — alles wirkte zusammen, wie es an einer kleineren Bühne nicht erreichbar sein kann. Und selbst Hauptbühnen können mit allem Aufwand von Mitteln und Kräften eine solche Darstellung nicht ermöglichen, wenn sie nicht eine Regie besitzen, die, in Wagners Geist und Sinn eingehend, seine Intentionen verkörpern und hervorheben kann, die mit einem Worte ihn *versteht*.

Den Eindruck, den man bei einer vollendeten Darstellung von Wagners Werken erhält, zusammen zu fassen, möge der Chorus mysticus im Faust mir seine Worte leihen, die annähernd das ausdrücken, was in der Seele des Beschauers auf und nieder wogt:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis:
Das Unbeschreibliche,
Hier ist es gethan;
Das *Ewig-Menschliche*
Zieht uns hinan.

Tannhäuser in Leipzig.

Practische Bemerkungen zu den Aufführungen.

(1853.)

Es ist höchst ehrenwert und muß gebührend hervorgehoben werden, daß Leipzig innerhalb fünf Monaten einige zwanzig Vorstellungen des Tannhäuser bei fast immer gefülltem Hause und meist erhöhten Preisen erlebte, ohne daß das Interesse des Publikums abgenommen hätte. Die Leipziger Direktion ließ es sich angelegen sein, die Ausstattung nach besten Kräften, wenn auch mit mehr gutem Willen als Geschick, herzustellen, und forderte wiederholt die ersten Dresdener Künstler zur Mitwirkung in der Oper auf. So gastierte im März Mitterwurzer dreimal als Wolfram von Eschinbach, später Tichatschek dreimal als Tannhäuser.

Wir glauben, daß beide Künstler gern der Einladung folgten, in der Oper auf der Leipziger Bühne mitzuwirken, welche gegenwärtig wieder von der Dresdener Bühne verbannt worden ist, und doch gerade für beide Künstler Rollen bietet, in denen sie unübertroffen sind, und allenthalben als Muster und Autorität gelten können. Wer nicht den Wolfram von Mitterwurzer und den Tannhäuser von Tichatschek gesehen und gehört hat, der kann sich nur einen schwachen Begriff von der hinreißenden Wirkung machen, welche in beiden Rollen liegt.

Mag dies auch teilweise darin liegen, daß die Dresdener Bühne die einzige ist, auf welcher das Kunstwerk unter Leitung

seines Schöpfers in Szene trat, so daß dort Feinheiten im Gesang, im Spiel, wie in der Szenerie zutage kommen, welche man, mit Ausnahme von Weimar, wohl allenthalben vergebens suchen wird, — so liegt es anderseits doch im Charakter einer vollkommen harmonischen Darstellung (wie die früheren Dresdener Aufführungen mit der Schröder und Wagner genannt werden müssen), daß die Vorzüge des Einzelnen nicht ihm, sondern dem Ganzen zu gute kommen, daß mithin, völlig entsprechend dem Wagnerschen Grundsatz, die Individualität im Kunstwerke aufgehen muß.

Eine solche harmonische Durchbildung kann aber an Orten, wo kein Wagner oder Liszt an der Spitze steht oder gestanden hat, weder erwartet, noch geleistet werden, bevor man nicht tiefer in den Geist dessen eingedrungen ist, was Wagner will. Dies muß man auch von den Leipziger Vorstellungen aussprechen, welche, trotz des guten Willens der Direction und der Darsteller und trotz aller Mühe, die sich eine wohlmeinende Kritik gegeben hat, nicht wesentlich besser werden wollen, weil man noch immer an der Oberfläche des Kunstwerkes haftet, und weil die darstellenden Künstler, mit Ausnahme von Frl. Fastlinger, Frau Günther und Hrn. Behr, keinen rechten Begriff davon zu haben scheinen, was Wagner mit dem Aufgehen im Kunstwerk eigentlich meint!

Referent hat zu verschiedenen Zeiten Vorstellungen des Tannhäuser in Leipzig beigewohnt, das erste Mal, um Mitterwurzer, das andere Mal, um Tichatschek bewundern zu können. Es ist charakteristisch genug, daß ein Dresdener nach Leipzig reisen muß, um Dresdener Künstler endlich einmal wieder in einer Wagnerschen Oper hören zu können! In kurzer Zeit werden wir abermals von Dresden gen Leipzig pilgern, um den Lohengrin hören zu können! Das sind Zustände, zu denen der fühlbare Enthusiasmus den schönsten Gegensatz bildet, mit welchem Mitterwurzer und Tichatschek gerade in Wagners Opern wirken, und auch in Leipzig Hörer, Sänger und Orchester unwiderstehlich mit sich fortrissen!

Wie die Leistungen beider Künstler in Leipzig aber so isoliert standen, daß sie durch den Kontrast mit Widemanns und Brassins Auffassung nicht minder, als durch ihren eignen Wert gehoben wurden; so bietet auch die Inszenesetzung und

teilweise die musikalische Auffassung Gelegenheit genug, um durch Vergleichung mit den Dresdener Musterdarstellungen mannigfaltige Übelstände der Leipziger Aufführungen hervorzuheben, welche nicht etwa durch vermehrte Kosten, sondern lediglich durch vermehrten Willen und geläuterten Geschmack gehoben werden könnten, ohne daß die pekuniären und praktischen Anforderungen höher gespannt zu werden brauchten, als bisher, d. h. ohne von einem Stadttheater mehr zu verlangen, als es leisten kann.

Es ließe sich viel darüber sagen. Wir wollen hier einiges davon andeuten, wenngleich wir nicht hoffen dürfen, daß dieses wenige eine geneigte Berücksichtigung finden wird. Wenn die geistvollen und teilweise erschöpfenden Andeutungen, welche Wagner selbst über die Aufführung des Tannhäuser gegeben hat, nicht einmal genügende Berücksichtigung finden, wird eine andere Stimme, die sich lediglich auf Vergleichung beschränkt, weil die Dresdener Vorstellungen im vergangenen Jahre (mit Ausnahme der Damen und Hrn. Conradis) noch immer als Muster gelten müssen, noch viel weniger Aussicht auf Geltung haben.

Um bei der Ouvertüre anzufangen, liegt es dem musikalischen Gefühl so nahe, daß das Tempo im Allegro notwendig steigend und fallend sein muß, daß wir in der That nicht begreifen können, wie ein so gewandter Dirigent, wie Rietz, dies ignorieren kann. Das Tannhäuserlied in der Ouvertüre muß dasselbe gesteigerte Tempo haben, wie das gleiche Motiv im Sängerkrieg des zweiten Aktes — welches Tempo, das gibt Tichatschek, dächten wir, deutlich genug an! Der Anfang des Allegro braucht nicht übermäßig rasch zu sein, doch schneller, als wir ihn in Leipzig hörten. Jedenfalls verlangt aber die Wiederholung der Venusberg-Szene im zweiten Teil der Ouvertüre ein beschleunigteres wilderes Tempo. Dies liegt schon in dem Hinzutreten gesteigerter Instrumentaleffekte. Ein zweimaliges Zurückhalten ist in der Ouvertüre erforderlich: bei dem Venusgesang und bei dem wiederholten Eintritt des Pilgerchores, am Schluß der Ouvertüre, aber hier nur so lange, als dieser von den Holzbläsern im Piano getragen wird. Sobald das Fortissimo, d. h. die Repetition des Gesanges im Blech eintritt, muß eine rapide Steigerung im Tempo bis zum Schlusse eintreten, und nicht etwa erst, wie in Leipzig, bei den

letzten paar Takten, wodurch man nur das unbehagliche Gefühl der Übereilung, aber nicht das der wachsenden Begeisterung erhalten kann.

Dre Vorhang hebt sich. Die Dekoration des Venusberges ist vollkommen entsprechend. Vom Ballett gilt das Umgekehrte. Das ist derselbe blühende Unsinn, den wir in hundert Opern schon belacht haben, weil er in hundert Opern nicht stört — der aber in Wagners Opern geradezu zur Parodie wird, da man wissen muß, wie Wagner das Ballett im allgemeinen auffaßt und speziell im Tannhäuser behandelt haben will! — Die acht „Jungfrauen", welche achtmal mit aufgesperrtem Mund im Kreise herumlaufen, und sodann achtmal atemlos sich als Kreisel um ihre eignen Stäbe drehen, bis sie vollkommen schwindlig sind, worauf eine Solo-Nymphe sie ablöst und einen schwachen Versuch macht, zu ihren Gliederverrenkungen zu lächeln: sollen einen „bacchantischen" Tanz vorstellen? Es fehlten nur die hölzernen Pferde, und das Karussell — wäre fertig! Auch die starren Kindergruppen mit ihren ängstlichen Gesichtern sind widersinnig; sie müssen bewegt und wechselnd erscheinen, um Sinn zu haben. Das ganze Ballett machte den Eindruck eines mit der Peitsche dressierten Harems zum Privatvergnügen eines beliebigen Pascha, anstatt eines Hofhaltes der Liebesgöttin, welche die freie Liebe beschützt, zu deren Kultus gewöhnlich beiderlei Geschlechter zu gehören pflegen, während in Leipzig die Männer nicht dazu nötig zu sein scheinen! — Das Ballett verlangt überhaupt nicht viel Aufwand, nur Sinn und Geschmack, um zweckentsprechend zu werden. Höchstens daß man dem, wie es scheint sehr genialen Ballettmeister Leipzigs einige Thaler Reisespesen vergütete, um seine Phantasie zu reinigen, indem er sich in Dresden das, noch keineswegs vollendete, Arrangement des Balletts im Venusberg nur einmal mit ansehen und somit praktische Studien machen könnte, da ihm die ästhetischen versagt zu sein scheinen!

Dem Chordirektor hierbei die Bemerkung, daß der Gesang der Sirenen regelmäßig zu laut ist. Dadurch geht die eigentümliche akustische Wirkung, welche ein Gesang „wie aus weiter Ferne" auf die Phantasie ausübt, gänzlich verloren. Er lege doch seinen Choristinnen Maulkörbe an, oder sperre sie

in den äußersten Winkel des Schnürbodens — das würde mehr Effekt machen, als die Schreihälse hinter der letzten Kulisse!

Hr. Kapellmeister Rietz hingegen, der wegen rascher Tempi sonst bekannt ist, scheint bei dem Ballett im Venusberg regelmäßig eine Anwandlung von Schläfrigkeit zu haben, denn er schleppt die so üppigen und wilden Motive nach Möglichkeit. Das fehlte noch, um die ganze Szene bis zum Erwachen Tannhäusers geradezu peinlich zu machen, weil man sich im Geist des Komponisten schämt und ärgert, die Introduktion so völlig verpfuscht zu sehen. Die Krone setzt dem Ganzen noch die Klingel auf, welche uns ankündigt, daß jetzt die Wolken heruntergelassen werden!

Hier sei dem Regisseur noch bemerkt, daß bei der erneuten Lockung der Venus:

Geliebter komm sieh' dort die Grotte
Von ros'gen Düften mild durchwallt,

in Leipzig weder von der Grotte, noch von den Rosen etwas zu spüren ist. Bei dieser Stelle muß sich an der rechten Kulisse, dem Lager der Venus gegenüber, der dichte Wolkenschleier lüften, ein rosiger Schimmer von dort aus verbreiten und einige der Amorettengestalten wie im Nebel wieder sichtbar werden. Das geschieht in Dresden sehr geschmackvoll in der Höhe der Kulisse, das Ganze erscheint so zaubervoll, wie ein Nebelbild, und verschwindet ebenso nach dem wiederholten Gesang der Sirenen „aus weitester Ferne". Es ließe sich das auch mit einfacheren Mitteln herstellen; eine Andeutung muß aber notwendig erfolgen, im Sinne des Textes.

Ein zweiter Klingelzug am Schnürboden kommandirt sehr vorlaut die Versenkung der Venus und führt uns vorschriftsgemäß hinüber in das Thal: am Fuße der Wartburg? Nein, circa 1½ Stunden von der Wartburg entfernt. Zwischen dem Marienbild im Vordergrund und der Wartburg im Hintergrund liegt sicher nicht nur Eisenach, sondern auch das ganze Annathal samt Wilhelmsau! So sehr ist die Perspective verfehlt. Man kann in der That nicht begreifen, wie Elisabeth im letzten Akt mit gebrochenem Herzen und sterbendem Körper sich noch einige Stunden weite Exkursionen erlauben darf, welche einem Landpostboten Ehre machen würden.

Keinem Menschen wird es bei Betrachtung dieser Wartburgdekoration einfallen, daß der feuerspeiende Berg zur Rechten

hinter der Wartburg der Hörselberg sein soll. Der Hörselberg müßte der Situation nach links zur Seite der Wartburg liegen, welche rechts an die Kulisse sich anlehnt. Der Hintergrund müßte ferner um eine ganze Kulisse weiter nach vorn geschoben sein und das Marienbild nicht wie ein Obelisk in die Luft hinausragen und so die ganze Wartburg zudecken. Nach der Leipziger Dekoration heißt es der Phantasie mehr als zu viel zugemutet, daß Tannhäuser den Sprung aus dem Hörselberg bis zum Marienbild, zwei Stunden mindestens, ohne vom Platz sich zu bewegen macht, und Niemand kann auf die Idee kommen, daß die Pilger, deren Gesang im Anfang viel zu nahe ertönt, soeben von der Wartburg herabsteigen, die in fabelhafter Ferne, aber doch in überscharfen Konturen und grellen Farben uns, der Luftperspektive nach, an eine Fata morgana gemahnt!

Man mag das Kleinigkeiten nennen. Wir wollen dazu nur bemerken, daß in jeder andern Oper solche Dinge ungerügt und unbemerkt durchgehen mögen, in Wagner's Werken aber das Charakteristische mit darin liegt, daß die geringste Kleinigkeit, welche geschmackwidrig oder vernunftwidrig ist, den Gesammteindruck stört, weil der Dichter-Komponist alles auf den feinsten Geschmack und das richtigste Gefühl basiert hat.

Wir verlangen nicht, daß die Dekoration feiner gemalt sei, oder daß man, wie in Dresden, den Pilgerzug wirklich von der Wartburg herab ins Thal steigen sieht. Denn dieses wahrhafte Meisterstück der Dresdener Regie erfordert doppelte Garderobe. Man hat nämlich dort Kinder mit dem Kostüm der älteren Pilger bekleidet, sie mit Bärten versehen, läßt sie auf einem Schlangenweg herabsteigen, und sodann hinter der Kulisse verschwinden, worauf die singenden, erwachsenen Pilger im Vordergrund heraustreten. Durch die Kinder in Mannestracht ist die optische Täuschung so vollkommen, daß man die Perspektive für die wirklich meßbare Entfernung hält, in welcher Erwachsene ungefähr die Größe von Kindern haben.

Überhaupt sei bei dieser Gelegenheit bemerkt, daß die Dresdener Regie, sowie der Dresdener Chordirektor und namentlich der dortige Maschinist ganz vorzüglich sind. Der Maschinist Hänel wird in optischen und akustischen Effekten so wenig übertroffen werden können, als wir bis jetzt noch keine besseren Dekorationen in Deutschland, wie in Dresden, gesehen

haben, Berlin nicht ausgenommen. Die Dekorationen zum Tannhäuser sind namentlich so vorzüglich, von einer Feinheit, einem Geschmack und einer Harmonie, daß man sie der ganzen Welt als Muster aufstellen muß. Das ist ja eben das Übel in Dresden, daß Alles gut ist, was vom Kapellmeister direkt nicht abhängt, daß aber das, wozu die Dekorationen ꝛc. da sind, das Repertoir, so elend ist! — — —

Doch zurück zum Leipziger Tannhäuser. Die Pilger sind vorüber, und beim Herabsteigen vom Felsen auch um einen ganzen Ton heruntergestiegen. Die Jagdhörner erschallen, aber beide Partien, die durch die Stimmung doch hinlänglich getrennt sind, erklingen so dicht nebeneinander, daß der Gegensatz der Tonarten nur als eine Grille des Komponisten erscheint, während er als Notwendigkeit vorausgesetzt ist, weil die tieferen Hörner leiser, d. h. ferner erklingen sollen. Ein fernerer Ton klingt tiefer als ein naher, das Echo tiefer als seine Ursache. Dieser von Wagner so fein berechnete Effekt geht ganz verloren dadurch, daß alle Hornisten dicht neben einander stehen und in gleicher Stärke blasen.

Mit dem Eintritt des Finale geht das Vergreifen im Tempo auch wieder an. Waren in der Ouvertüre und in der Introduction fast alle Tempi zu langsam, so sind sie jetzt zu schnell. Wolframs und der Sänger „O kehr' zurück, du kühner Sänger" ist ganz vergriffen und das Septett endet den ersten Akt ebenso unbehaglich, wie er begann. Man kommt nicht zum wirklichen Genuß, weil die Mißgriffe des Kapellmeisters mit denen der Regie sich wechselseitig ablösen und dadurch den ersten Akt zum schwächsten der ganzen Vorstellung machen.

Der zweite Akt befriedigt weit mehr und läßt wenig zu erinnern übrig. Die Sängerhalle ist, wenn auch nicht verschwenderisch, doch höchst anständig ausgestattet, der Blick in den Hof der Wartburg ist, obgleich etwas karg zugemessen, doch verständlich. Die Kostüme sind durchweg gut und mit einem Geschmack ausgestattet, den wir mit Vergnügen anerkennen.

Der Verlauf des zweiten Aktes ist so stetig und in Bezug auf szenische Anordnung im ganzen so einfach, daß Verstöße der Regie kaum vorkommen können. In den Punkten aber, wo Feinheiten in der Anordnung sehr zweckmäßig wären, um den Eindruck zu erhöhen, bleibt manches zu wünschen übrig, das,

wie alles früher Bemerkte, auf die einfachste Weise, lediglich durch Geschmack, ohne vermehrte Kosten, zu erreichen wäre.

Dies gilt zunächst vom Empfang der Edlen des Landes durch den Landgrafen und Elisabeth. Dieser ist in Leipzig noch immer so steif und hölzern, daß man, trotz des vorgeschriebenen einzelnen Erscheinens jedes Paares, den Eindruck einer Rekruten-Revue nicht los werden kann. Es genügt nicht, daß die einzelnen Gäste mit einem steifen Kompliment abgespeist werden und sodann ihre Plätze so einnehmen, wie man ungefähr auf numerirte Rang-Plätze sich begiebt: sondern der Landgraf muß sich mit den hervorragenderen Edlen, Elisabeth mit den ausgezeichneteren Frauen, längere oder kürzere Zeit, je nach dem Rang, unterhalten, und sie sodann mit einer Handbewegung verabschieden. Der Landgraf darf mit Elisabeth nicht auf einem Platz stehen bleiben, sondern beide müssen den vornehmeren Gästen einige Schritte entgegengehen, mit ihnen vertraulichere, wechselnde Gruppen bilden, u. s. f. Das Ganze erhält dadurch etwas Freies und Feines zugleich, fern von Steifheit und Zwang.

Dies würde sich in Leipzig mit um so geringerer Mühe erreichen lassen, da wir mit Vergnügen bemerkt haben, daß die hervorragenden Mitglieder des Theaters, die Hrn. Regisseure nicht ausgenommen, sich unter den Gästen befinden, um dem Empfang die Lächerlichkeit zu nehmen, welche bei Besetzung solcher stummen Rollen durch Statisten fast unausbleiblich eintritt.

Die mannigfaltigere und freiere Form der Kour liegt aber nur teilweise in der Hand der Einzelnen. Die Ueberwachung des Ganzen und die Anordnung zu einem wirklichen Ensemble liegt immer in der Hand des Zeremonienmeisters, sowohl bei Hofe, als auf dem Theater. Der Zeremonienmeister des letzteren ist aber der Ballettmeister, der, wie wir schon bemerkten, in Leipzig ein eminentes Genie sein muß! Seine Hauptttugenden sind eine übergroße Bescheidenheit und eine wahrhaft mädchenhafte Scheu und Zurückhaltung, weshalb seine Talente leider nie zur Geltung kommen können. Denn an solchen Punkten, wo es gilt, sich zu zeigen, ist er stets — abwesend.

Ein solcher Punkt ist das stumme Spiel der Pagen, das in Dresden überaus reizend und mannigfaltig angeordnet ist. In Leipzig marschieren vier Pagen jedem Paar voraus, teilen sich und verschwinden, um dem nächsten Paar wieder als Vor-

reiter zu dienen. Bei der Losung zum Sängerkrieg marschieren sie abermals wie vier Trompeter auf, blasen ihr: „Wolfram von Eschinbach! Beginne!“ mit wahrer Todesverachtung herunter, und verschwinden, um nicht wieder zu kommen, — was allerdings unter den obwaltenden Umständen sehr ratsam und zweckdienlich ist.

Zur Einführung der niederen Gäste genügt ein Page; zu der Präsentation der Vornehmeren gehören nicht mehr als zwei — welche aber durch stummes Spiel andeuten müssen, daß sie die Gäste wirklich einführen und mit Namen nennen. Zwei andere Pagen haben den Herren und Damen ihre Plätze anzuweisen, und zwar wie Pagen aus edler Familie und nicht wie Lohnkutscher. Ueber das weitere neckisch heitere Spiel der Pagen bei der Losung und bei dem Sängerkrieg; über die Neugier, mit der sie die Wahlurne vorlaut mustern; über das feine Begrüßen Wolframs als ersten Sänger; über die wechselnden Gruppen zu den Füßen des landgräflichen Paares während der Gesänge; über die schüchternen und doch neugierig beobachtenden Stellungen während des allgemeinen Aufruhrs, — Dinge, die so natürlich und doch so überraschend sind, und zur Lebendigkeit der ganzen Hofhaltung so wesentlich beitragen — darüber mag sich der Leiziger Ballettmeister in Dresden des Näheren unterrichten. Die dazu erforderlichen Reisespesen werden reichliche Zinsen für das ganze Ensemble tragen, wenn der Leipziger Hr. Zeremonienmeister Augen und Gedächtnis besitzt. Geschmack und eigene Erfindung kann man, wie wir zur Genüge spüren, von ihm nicht verlangen; doch wäre schon das Beste geleistet, wenn er vermöchte, es den Dresdnern nachzumachen.

Der dritte Act bietet für das Dekorative nichts Neues, aber für die Wartburg-Dekoration gilt das schon beim ersten Akte Bemerkte in erhöhtem Maße. Durch die gänzlich verfehlte Luft- und Linear-Perspektive, sowie durch eine ganz unnatürliche Beleuchtung, werden alle Situationen widersinnig. So wenig man begreift, wie Elisabeth eine förmliche Reise zu dem Marienbild machen kann; so wenig man den gänzlichen Mangel an Ortssinn fassen kann, welcher Tannhäuser treibt, den Venusberg diesseit der Wartburg zu suchen, da er doch jenseit liegt: ebenso erstaunt ist man, daß das Gebiet der Frau Venus sich so weit erstreckt, daß sie ihre Versenkungen stundenweit vom Hörselberg anbringen darf. Widersinnig ist es endlich, daß der offene

Katafalk der eben gestorbenen Elisabeth, der doch nur in die Kirche nach Eisenach gebracht werden soll, stundenweit im Walde herumgeschleppt werden sollte, und noch dazu im Finstern!

So viel Inkonsequenzen und Unmöglichkeiten ergeben sich aus dem mit dem denkbarsten Ungeschick angelegten Hintergrund, welcher für ein Liebhabertheater allenfalls ausreichend wäre, vom Leipziger Stadttheater aber, welches den „Tannhäuser" mit augenscheinlich bedeutendem Kostenaufwand hergestellt hat, baldigst verschwinden sollte! — Warum hat man sich vom Dresdner Dekorateur keine Skizze ausgebeten? Wollte es der Leipziger Dekorationsmaler etwa besser machen?

Hier sei bemerkt, daß der Sarg der Elisabeth von der Wartburg herab nothwendig mit Fackeln oder Windlichtern begleitet werden muß. Denn es ist Nacht, bis zu dem: „Er ist erlöst" — wo die Morgenbeleuchtung eintritt. In diesem Augenblick werden die Fackeln umgekehrt und ausgelöscht. Dies gibt dem Ganzen eine symbolische Färbung. Es ist kein Theatereffekt, den man beliebig weglassen kann, sondern eine höchst sinnige Allegorie, worüber man das Weitere bei Lessing nachlesen könnte.

Endlich bedarf die Erscheinung der Venus im letzten Akte einer vollkommenen Umgestaltung im Arrangement. Es ist mehr als naiv, die Venus mit einigen Nymphen aus einer beliebigen Versenkung bei greller Beleuchtung herauszuschieben und die ganze Gruppe so zu zwingen, auf dem beweglichen Brett ängstlich und gepreßt zu stehen. Das Arrangement kann, wiederum ohne die geringste Kostenvermehrung, ganz naturgemäß auf folgende Weise, wie in Dresden, geschehen.

Beim ersten Ton der bekannten Venusklänge verfinstert sich das Theater total. Die Wolkenvorhänge machen das Ganze unheimlich dunkel, und beim Wiedererheben des hinteren Vorhanges erblickt man dieselbe Felsenwölbung, welche im ersten Akt hinter der ersten Kulisse den Venusberg abteilt. Venus ruht auf ihrem Ruhebett, umgeben von tanzenden Nymphen ꝛc., dicht dahinter schließt ein dunkler Hintergrund das Bild ab und gestattet nur eine schwachrosige Beleuchtung, die durch den Gazevorhang vor der Felsengrotte noch nebelhafter wird. — Venus verschwindet, indem sie, auf ihr Lager zurückgeworfen, rasch in die linke Kulisse gezogen wird, und die Nymphen fliehen schnell seitwärts. Eine Versenkung ist gar nicht nötig und sogar störend.

Der Beschauer muß den Eindruck des ihm bekannten Venusberges aus dem ersten Akt vollkommen wieder erhalten, den er plötzlich herangerückt und ebenso plötzlich zur Seite wieder verschwindend sich denken muß. Venus steht in Leipzig auch viel zu weit im Hintergrunde. Deshalb ist natürlich, daß die Sängerin, wegen zu großer Entfernung vom Orchester, nicht rein singen und daß man kein Wort von ihr verstehen kann.

Soviel über das Szenische. Es war schon zu viel für den uns gestatteten Raum, und doch ließe sich noch mancherlei beifügen. Die Hauptpunkte glauben wir aber berührt zu haben. Über die Sänger wollen wir uns möglichst kurz fassen, da hier wenig zu ändern ist. Die Kräfte sind einmal gegeben und können nicht über ihre Grenzen hinaus.

Frl. Fastlingers Venus halten wir für ihre beste Rolle. Ihre Haltung ist so edel, ihr Spiel so verständig, ihr Kostüm so gewählt, wie man nur wünschen kann. Sie gibt sich ersichtliche Mühe, die Rolle auch nach besten Kräften zu singen, kurz man sieht und hört, daß Frl. Fastlinger ihre Venus in Weimar einstudiert hat, die beste Empfehlung, die man ihr geben kann. Die Unreinheiten im Gesange des letzten Aktes kommen, wie gesagt, meist auf Rechnung ihrer durch die Regie verfehlten Stellung zum Orchester. Wir können Frl. Fastlinger versichern, daß sie die Rolle der Venus mit weit mehr Geschmack und Erfolg gibt, als Frau Howitz-Steinau, seligen Andenkens, in Dresden.

Ganz vorzüglich ist Frau Günther als Hirtenknabe. Sie singt diese schwere Partie goldrein, mit vollkommen ausreichender Stimme, und spielt den Knaben mit einer Natur und Wahrheit, welche eben Frau Günther allenthalben zu Gebote steht und sie zur Perle des Leipziger Theaters macht. Zum Austausch für die vorgeschlagene Reise des Leipziger Ballettmeisters nach Dresden rathen wir Frl. Bredo, dieser Parodie des Hirtenknaben in Dresden, dringend an, nach Leipzig zu reisen, um sich von Frau Günther den Hirtenknaben einstudieren zu lassen. Doch fürchten wir, daß Frl. Bredo niemals rein singen lernen wird!

Hr. Schott gibt den Landgrafen recht anständig. Wir hören und sehen ihn weit lieber, als Hr. Conradi in Dresden, der unsere Geduld mit seinem Kauen der Töne, das zuweilen

in förmliches Würgen ausartet, auf sehr harte Proben stellt. Hrn. Schotts Tonbildung (und Mundstellung) ist zwar nichts weniger als musterhaft und sein Spiel ist nicht gewandt zu nennen — wer aber Hrn. Conradi in Dresden als „Kartenkönig" angestaunt hat, der wird noch immer wünschen müssen, Hrn. Schott als Landgrafen nach Dresden versetzen zu können.

Hr. Behr als Biterolf ist sehr gut, wie überhaupt Hr. Behr ein so verständiger Sänger und Spieler, kurz ein so respektabler Künstler in jeder Hinsicht ist, daß man Leipzig zu seiner Acquisition nur Glück wünschen kann. Der kleine Walther, Hr. Schneider, könnte freilich besser sein; doch fällt seine Stimme gegen die Widemanns keineswegs durch bedeutenden Kontrast ab. Gegen Tichatschek verschwand Hr. Schneider freilich spurlos, doch das ist nicht anders zu verlangen.

Uber Elisabeth ist leider nicht viel zu sagen. Frl. Mayer gibt sich viel Mühe — wo aber keine Stimme ist, da ist nicht viel zu machen. Ihre Aussprache ist unerträglich, ihre Manier der Tonquetschung artet immer mehr aus — kurz, Frl. Mayer kann der Elisabeth nicht gewachsen sein und wir machen ihr daraus keinen Vorwurf. Daß sie aber durch vermehrtes lebhafteres Spiel, namentlich während des ganzen Sängerkrieges, ihrer Rolle mehr Interesse verleihen könnte, ist nicht zu leugnen. Eine Sängerin, deren Mittel versagen, kann durch Spiel sehr viel gut machen, ja sogar teilweise verdecken. Das möchte Frl. Mayer sich wohl überlegen!

Überhaupt verlangen alle Partien in Wagners Kunstwerken ebenso viel Spiel, als Gesang, weil sie eben dramatisch sind. Den Rollen wird nicht minder geschadet, wenn der deklamatorische Ausdruck und die Mimik, als wenn die Tonbildung mangelhaft ist. Das erstere kann man erreichen, durch Fleiß und Ausdauer — das letztere nicht, sobald die Stimmmittel zu versagen anfangen. — Lebhafteres Spiel und deutlichere Aussprache sei bei dieser Gelegenheit sämmtlichen Mitgliedern des Leipziger Theaters anempfohlen, namentlich aber Frl. Mayer, von der man kein Wort versteht.

Wir kommen jetzt zu Hrn. Brassin. Was dieser Herr, dem die Natur eine unzweifelhaft schöne Stimme verliehen hat, sich von der Rolle des Wolfram von Eschinbach für Ideen gemacht hat, mag der Himmel wissen. Wenn wir ihm aber über-

haupt eine Auffassung zugestehen sollen, so ist es, gelind gesagt, die eines Raubritters, der jeden Morgen zu seinem Privatvergnügen einige Gefangene abschlachtet. Er singt eigentlich nicht, sondern schreit den Landgrafen, Elisabeth 2c. an, als ob sie alle taub wären. Seine Stimme ist ebenso ergiebig, als sie leider auch ungebildet ist, und dadurch kommt eine unerträgliche Roheit in die ganze Rolle. Man kann sich für diesen Wolfram nicht im mindesten interessieren und findet es höchst begreiflich, daß Elisabeth keinen Geschmack an einem solchen Minnesänger finden konnte. Schon sein Äußeres ist finster und seine Manieren sind durchweg renomistisch, studentenhaft. Man glaubt einen Vampyr oder Othello, aber keinen Wolfram zu sehen.

Mit welcher unvergleichlichen Zartheit, Weichheit und Grazie gibt Mitterwurzer diese Rolle! Dieser wahrhafte Künstler fühlt ebenso tief, als er vernunftgemäß denkt und handelt. Deshalb ist schon sein Erscheinen in blonden Locken, welche dem Manne immer etwas Kindliches, Sanftes verleihen, gewinnend. Jede seiner Stellungen ist plastisch, die Mimik ist durchdacht und fein, der Gesang durchgängig weich und minnehaft. Kurz, Mitterwurzer ist in allem der komplette Gegensatz von Brassin.

Hier liegt die Frage sehr nahe, warum Hr. Brassin, der Mitterwurzer doch mehrere Male in seiner Rolle gesehen hat, auch nicht das Geringste von ihm angenommen und gelernt hat? Hält Hr. Brassin sich vielleicht für besser und gebildeter? Glaubt Hr. Brassin von einem Mitterwurzer nichts lernen zu können? Das wäre doch eine fabelhafte Verblendung! — Man erlaube uns, nur eine Stelle in der Rolle beider zu vergleichen und dann dem Leser zu überlassen, welche Auffassung die künstlerischere ist.

Der Landgraf hat soeben die Aufgabe an die Sänger gestellt, „der Liebe Wesen zu ergründen". Es sind nur wenige Minuten Zeit, um sich zur Improvisation zu sammeln. Tannhäuser hat nicht viel zu überlegen, denn er ist seiner Sache gewiß. Wolfram aber verfällt augenblicklich in Nachdenken, er sammelt sich möglichst rasch, denn er weiß, die Minuten sind kostbar. Der Ruf der Pagen: „Wolfram von Eschinbach, beginne", schreckt ihn nicht aus gedankenlosen Träumen, sondern unterbricht nur den Gedankenfaden, den er gesponnen hat. Er

steht nicht zum erstenmale vor dieser Versammlung und ist ein geübter Sänger, dennoch ist der leise Schreck, den die Aufforderung hervorruft, verzeihlich, und eine Schüchternheit beim Beginn erklärlich. Grüßend verneigt er sich ringsum; langsam und feierlich tritt er dann dem Zuhörerkreis näher, um durch den Blick Elisabeths nicht verwirrt zu werden, und knüpft, noch ohne bestimmte Gedankenfolge, nur das Ziel im Auge, an die Gegenwart harmlos an, indem er beginnt:

„Blick' ich umher in diesem edlen Kreise".

Man hat Wagner den lächerlichen Vorwurf gemacht, daß die Sänger nicht fertige Lieder, sondern mehr freie musikalische Ergüsse darbringen. Widerlegte sich diese Ausstellung nicht schon durch die ganzen Wagnerschen Kunstintentionen, so müßte jedem, der Mitterwurzer als Wolfram, so wie wir eben schilderten, beobachtete, klar werden, daß diese Musik gar keine Liedform haben kann. Die Musik muß recitativisch beginnen, weil das Ganze eine Improvisation ist. Mit dem Gedankenfluß der Worte kommt erst nach und nach der der Melodie. Eine abgeschlossene Form trägt stets den Charakter des Vorbereiteten und Eingelernten, den hier zu verlangen widersinnig ist.

Von dem Augenblick an, wo Wolfram, seiner Ideenfolge Raum gebend, zu dem „einen Sterne" aufblickt und von Elisabeths Auge nun nicht mehr verwirrt, sondern begeistert wird, kommt ein rascher Fluß in das Ganze — Wolfram wird fortgerissen, er vergißt wo er ist, er glaubt die Liebe zu besingen und besingt doch nur Elisabeth. Seine Liebe zu ihr ist indentisch mit dem Wesen der reinen Liebe — er schildert sie und — plötzlich sagt ihm ein Blick in den Saal, wo er ist. Er fährt sich über die Stirn, um die Bilder zu verwischen und um sich zu sammeln. Halb beschämt, sich vergessen und mehr verraten zu haben, als er wollte, schließt er rasch und kehrt still, in sich gekehrt, zu seinem Sessel zurück. Der Zuruf der Menge: „Gepriesen sei dein Lied!" kann in diesem Moment nur disharmonisch in sein Inneres dringen, denn er sang nicht für diese da, sondern für sie allein, und was er sang, war nur ein Selbstgespräch seines Herzens.

Das alles erfinden wir nicht — das alles sagt uns

das stumme Spiel und der Ausdruck in Wort und Gesang Mitterwurzers. — Wie peinlich und trivial muß dagegen Brassin uns erscheinen. Er tritt kaum einen Schritt vor, stemmt die Harfe schon lange vor Beginn des Sanges ein, als könnte er es nicht erwarten, wirft den Kopf herausfordernd zurück, und zeigt durch sein Benehmen, daß das, was er zu singen hat, schon lange fertig ist, daß er es in Proben einstudirte und nur herzusagen braucht. Er schreit die Versammlung an, wie ein kommandirender General, schreit ohne Wechsel und Steigerung bis zum Schlusse fort und kehrt dann so triumphirend auf seinen Sessel zurück, als hätte er eine große Heldenthat vollbracht!

Ist das Auffassung? Wie unendlich viel könnte Hr. Brassin von dem stillen, blonden Sänger lernen, dessen heiße und verschwiegene Liebe uns rührt, ja uns hinreißt, ihn zu lieben; dessen ganzes Wesen so rein und unveränderlich treu und edel bleibt, auch dann noch, als Alles für ihn verloren! Man sehe Hrn. Brassin, wie er Tannhäuser zum Sarg der Elisabeth hinschleift, wie ein Blutdürstiger, der einem Opfertier den Hals abschneiden will. Und man sehe Mitterwurzer, wie er, selbst zusammenbrechend, den noch elenderen und doch glücklicheren Freund zum Sarg des hingegangenen Engels geleitet, mit einem Blicke Tannhäusers Erlösung umfaßt, und ihre Vereinigung und seinen unendlichen Schmerz, dem keine Linderung wird, als einst, wenn auch er bei jenen ist! — Solche Züge Mitterwurzers sind des besten Schauspielers ebenbürtig — Hr. Brassin glaubt aber genug gethan zu haben, wenn er nach verbrauchter Sängermanier die Kulissen umschreit!

Hr. Widemann als Tannhäuser ist bei weitem besser, er gibt sich ersichtliche Mühe, zu spielen, aber seine Auffassung der Rolle hält mit dem Willen nicht Schritt. Er gibt sich in seinen Effekten und in seinen Mitteln zu rasch aus, und weiß dann nicht, was er weiter beginnen soll. Er bleibt somit zu sehr auf gleicher Linie und wird monoton. Die Hauptpointen gehen dadurch meist verloren. Tichatschek ist in vielen Rollen (z. B. in Oberon und Euryanthe) oft so gedankenlos im Spiel, daß man doppelt überrascht ist, den Tannhäuser von ihm so richtig und lebhaft spielen zu sehen: der Grund sei, welcher er wolle — wäre Hr. Tichatschek in allen Opern so wie im Tannhäuser, wir würden mit Freuden bekennen, daß er ein eben

so trefflicher Darsteller, als er uns der liebste und uns begeisternde Sänger ist. Roger möchte freilich Tannhäuser noch anders spielen, aber im Gesang thut es Tichatschek in dieser Rolle Keiner zuvor, und gegen Widemanns Spiel ist das Tichatschek'sche unvergleichlich gut.

Hätte sich der Referent in den Grenzboten (Otto Jahn) den Tannhäuser früher wo anders, als in Leipzig, angesehen, so würde er nicht so ganz verkehrte Dinge ins Blaue hinein behauptet haben, die alles Grundes entbehren. Hat sich dieser Tadler im Professorenton Tichatschek recht angesehen, so wird er z. B. über die berühmte Stelle: „Mein Heil ruht in Maria" aufgeklärt sein, bei welcher er den Wald vor lauter Bäumen nicht gesehen hat.

Venus ruft aus: „Kehr wieder, schließt sich dir das Heil" — nämlich das der Kirche, denn soeben ist von Kirchenbann und Buße die Rede gewesen. Dies beweist uns einesteils, daß Tannhäuser diese Begriffe noch keineswegs ganz vergessen hat, und anderenteils leitet es ganz natürlich zum Gedankengang des folgenden ein. Bei Venus' Ausruf: „das Heil!" — fährt sich Tichatschek über die Augen und deutet an, daß Begriffe in ihm wach werden, die lange schlummerten. Er frägt: Mein Heil? — (Pause.) Die Jugend-Reminiszenzen, die angelernten Begriffe, welche ein guter Katholik so am Schnürchen hat, daß er sie oft genug gedankenlos hersagt — (wie der Ausruf: „Jesus Maria" bei jeder Gefahr und jedem Schreck zur Genüge beweist) — werden plötzlich wach — der Hinweis auf den Bann führt ganz natürlich zur Kirche überhaupt, und der erste Gedanke jedes Katholiken, sobald er überhaupt noch an Kirche denkt, macht sich in dem ganz natürlichen Ausruf Luft: „Mein Heil ruht in Maria!" Das ist Tannhäuser so geläufig, daß er sich jetzt verwundert, daß ihm das nicht schon früher einfiel, aber nicht minder ist er erstaunt, daß diese noch halb gedankenlos ausgesprochene Reminiszenz, die so viele hundertmal im Leben ohne die geringste Wirkung ausgesprochen wird, hier so wunderbar überraschende Folgen hat und ihn aus einer Lage befreit, aus der er keines sicheren Auswegs sich klar bewußt war. Er ruft nicht zur Maria, damit sie ihn befreie, sondern das Zauberwort befreit ihn, weil er es zur rechten Stunde ausruft.

Dies macht uns Tichatschek vollkommen klar, und beweist sich dadurch als denkender Künstler. — Ein schöner Moment, den Widemann ebenso wie diesen verfehlt, ist der Schluß des zweiten Aktes. Der Bann ist ausgesprochen, Tannhäuser ist geknickt. Er hat sich verraten, sich durch die Hitze des Kampfes, durch Übermut und Eitelkeit dahin treiben lassen, das unglückselige Zauberwort: „Venusberg“ auszusprechen und sich sein Heil dadurch auf immer zu verschließen. Dies ist der poetische Gegensatz zum ersten Akt mit der gleichen Wirkung, Alles von sich zu stoßen. Der Gesang der Pilger gibt noch Hoffnung auf Erlösung — Tannhäuser ruft: „Nach Rom“ und ist in diesem Augenblick schon der Büßer, der Heil suchende Pilger. Langsam und gebrochen geht er ab, sein Geist ist schon nicht mehr hier, sondern in Rom. So faßt Tichatschek ganz richtig den Moment auf. Widemann aber schreit: „Nach Rom“ und läuft ab, als wenn er den Postwagen versäumt hätte, der ihn dahin fahren sollte! So unterscheidet sich eine tiefe Auffassung von einer oberflächlichen!

Wie unübertrefflich Tichatschek die Erzählung der Pilgerfahrt im dritten Akt auffaßt, ist allseitig anerkannt. Jeder mittelmäßige Künstler wird an dieser Stelle scheitern, weil die Wirkung unmittelbar langweilig wird, sobald sie nicht hinreißend ist. Darum ist hier Tichatschek mit seinen kolossalen Mitteln und seinem unübertrefflichen Ausdruck in Spiel, Wort und Ton recht eigentlich an seinem Platz. Wie die Erzählung der Pilgerfahrt der entscheidendste Punkt im ganzen Drama für den Wert des Sängers ist, so ist die darauf folgende Erscheinung der Venus der gefährlichste Moment für den Spieler. Wagner hat das Zeitmaß dieser Szene wohl unterschätzt, er hat das praktische Bedenken nicht genug erwogen, wie diese Szene im Spiel durchgeführt werden kann, ohne zu hohe Anforderungen zu stellen. Von dem Augenblick an, wo Wolfram ruft: „Halt ein, Unseliger“, bis da, wo Venus wieder versinkt, ist kein Sänger im Stande, ein gesteigertes Spiel zu entfalten. Man begreift in der That nicht, warum Tannhäuser, der Verbitterte, Verstoßene, der Alles verloren gibt und Venus selbst anruft, als Venus nun erscheint, so lange zaudert, sich ihr in die Arme zu werfen. Es dauert wohl volle fünf Minuten, bis Wolfram das Zauberwort: „Elisabeth“ findet, und fünf

Minuten sind für einen Verzweifelten eine Ewigkeit. Er bedarf keiner fünf Minuten, sich ins Wasser zu stürzen, wie viel weniger, sich Venus' Liebreiz zu ergeben, da er ohnehin durch seine Erzählung sich hinlänglich erhitzt und noch mehr verbittert hat, um nicht viel Umstände zu machen, sondern jedenfalls bereit ist, zur That unmittelbar zu schreiten.

Was soll Wolfram thun, um Tannhäuser so lange zurückzuhalten? Beide sind einen Augenblick geblendet, dann verwirrt, dann ratlos, dann aber auch entschlossen, was zu thun ist. Bleiben sie unthätig, so lange Venus singt, so fragt man natürlich, warum Tannhäuser nicht zugreift, da er sieht und hört, was ihm allein noch begehrenswert ist. Beginnen aber beide Freunde zu ringen und zu kämpfen, so ist nicht abzusehen, wie ein fünf Minuten langer Kampf auszufüllen ist. In dieser Szene genügen uns auch Tichatschek und Mitterwurzer noch nicht — aber wir zweifeln, ob diesen schweren Anforderungen überhaupt ein Sänger genügen kann.

Ein Weiteres hier zu sagen, wäre nicht am Platz. Wir fürchten, schon zu sehr ins Detail gegangen zu sein, haben aber bei dieser kleinen und nur aphoristischen Arbeit die Schranken aufs neue lebhaft empfunden, welche der Kritik, mehr noch als durch das Machtgebot der Redaktionen, durch das Publikum gesetzt werden. Man will jetzt Alles kurz und flüchtig, in Feuilleton-Artikeln abgethan sehen und mag sich mit eingehenden Kritiken so wenig mehr befassen, als anderseits die traurige Gewißheit im voraus feststeht, daß derartige Besprechungen auch von denen nicht berücksichtigt werden, denen sie gelten. Man genügt mithin nur einem inneren Drange, sich auszusprechen und die an sich gemachten Erfahrungen und Beobachtungen auf das Allgemeine zu übertragen. Man erfüllt somit eine Pflicht gegen das Kunstwerk, dem man das trefflichste Gedeihen wünscht und eine allseitige gerechte Anerkennung verschaffen möchte, durchdrungen von dem Gedanken, daß derartige Kunstwerke von der Menge nur dann in ihrer ganzen Größe gefaßt und in allen Nüancen verstanden werden können, wenn die Darstellung derselben ebenso meisterhaft ist, als die künstlerische Intention ihres Schöpfers.

Tannhäuser in Baden-Baden.

Historische Rückblicke.

(1880.)

Die Aufführung von R. Wagners „Tannhäuser" war für unsere Stadt ein musikalisches Ereignis. Obgleich das geniale Werk hier keineswegs zum erstenmale gegeben wurde, so waren doch immerhin fünf Jahre seit der letzten Aufführung verflossen und ein Teil unseres Publikums hatte es thatsächlich noch nicht gehört.

Was kann ein einmaliges Hören bei solch einem Werke überhaupt bedeuten? Der Unvorbereitete wird nur einen allgemeinen Eindruck erhalten, selbst der Widerstrebende einen bedeutenden, der sich unbefangen Hingebende einen hinreißenden — aber zum vollständigen Bewußtsein aller Schönheiten, aller Eigentümlichkeiten kann er unmöglich gelangen. Dazu ist der Gesamteindruck zu mächtig, die Fülle des Neuen zu groß.

Das Werk ist jetzt schon fünfunddreißig Jahre alt, es wurde am 19. Oktober 1845 in Dresden unter des Dichter-Komponisten Leitung zum erstenmale aufgeführt. — Die Schicksale, die dieses Werk erlebt, sind so merkwürdig, daß ein Rückblick hierauf belehrend ist. Während jetzt keine nur nennenswerte Opernbühne existiert, welche „Tannhäuser" nicht fortwährend auf dem Repertoire hat; während es jetzt keinen hervorragenden Tenoristen gibt, der die Titelrolle nicht zu seinen dankbarsten Partien zählt, wurde diese Oper drei Jahre lang, nachdem dieselbe in Dresden

zur ersten Aufführung gelangt war, von allen deutschen Bühnen gänzlich ignoriert. Im November 1848 brach Liszt in Weimar das Eis und erhielt nun das Werk bis 1852 ganz allein auf der Bühne, da es seit 1849 auch in Dresden vom Repertoire gänzlich verschwunden war. 1852 endlich (also sieben Jahre nach dem Erscheinen), „wagten" Wiesbaden und Breslau weitere Aufführungen; 1853 folgten nun plötzlich einundzwanzig Bühnen (aber meist nur kleinere, darunter Freiburg im Breisgau) diesem „kühnen" Beispiele; Karlsruhe ermannte sich 1855 zugleich mit München zu dieser That; Berlin hinkte erst 1856 (also nach elf Jahren), Wien und Stuttgart sogar 1859 (also erst nach vierzehn Jahren) nach, und zwar unter den heftigsten Kämpfen. Die sogenannten maßgebenden Bühnen kamen zuletzt, dieselben, welche sich mit der ersten Aufführung einer Oper von Gounod, Thomas oder Verdi den Rang abzulaufen suchen, dieselben, welche Abert, Brüll, Kretzschmer, Hofmann und ähnliche Größen jetzt protegieren.

Welcher Blödsinn von der Tagespresse über „Tannhäuser" damals zutage gefördert worden ist, geht ins Unglaubliche. Hat doch selbst einer der anerkanntesten musikalischen Autoritäten, Moritz Hauptmann, über die Tannhäuser-Ouvertüre (welche bei der ersten Aufführung im Leipziger Gewandhaus glänzend — durchfiel), einst das große Wort gelassen ausgesprochen: „Die Tannhäuser-Ouvertüre halte ich für „ein ganz verunglücktes Produkt". Was konnte man nach solchem Vorgange von den „Kleinen" erst erwarten? Daß der Tannhäuser am 13. März 1861 in Paris, unter Führung des Jockey-Club, ausgepfiffen wurde, bleibe auch unvergessen! — Das sind musikgeschichtliche Momente, die uns lehren, was das Urteil des Tages wert ist. Beethovens „Fidelio" und Webers „Euryanthe" geben nicht minder Zeugnis davon. Es werden immer die bedeutendsten, die bahnbrechenden Werke sein, welche dieses Schicksal haben — aber ohne zu unterliegen. Im Gegenteil: ihr Triumph, ihre Lebensdauer ist nach solchen Feuertaufen nur um so größer!

Welches sind nun aber die besonderen Eigentümlichkeiten dieses Werkes, die Veranlassung zu so widersprechenden Urteilen, zu so seltsamen Schicksalen gaben? — Der jüngeren Generation wird es kaum mehr möglich sein, sich in den Zustand der deut-

schen Opernbühne in den dreißiger und vierziger Jahren dieses Jahrhunderts zurückzuversetzen.

Der Opernbegriff war zu jener Zeit ein so naiver, daß man von einer Oper nichts als zerstreuende Unterhaltung verlangte, gleichviel, woher sie kam. Die deutschen Kapellmeister, welche damals den Tagesbedarf deckten, komponierten aber nichts weniger als unterhaltend; ihre Opern waren trocken, nüchtern, schablonenmäßig, — weder gut, noch schlecht; Reißiger, der „Kollege" Richard Wagners in Dresden, war der echte Kapellmeistertypus, und einer der populärsten unter den Langweiligen. Kein Wunder daher, daß auf allen deutschen Bühnen die Franzosen und Italiener florierten; daß der prickelnde Esprit, die spannenden Sujets jener, der bel Canto, die Koloratur dieser dominierte, und kein Mensch daran dachte, von einem Textbuche dramatische Form und poetische Gedanken, ja kaum Sinn und Verstand, von der Musik strenge Übereinstimmung mit Worten und Handlung zu verlangen.

Meyerbeer mußte bei solchen Zuständen als ein Phänomen erscheinen, das nicht überboten werden konnte — leider überbot er sich selbst, aber nicht zu seinem Vorteil. Die „Hugenotten" bezeichnen den Gipfel seines Schaffens; sie werden seinen Namen auf der Bühne erhalten, wenn längst Niemand mehr an Dinorah und Afrikanerin denkt. Da aber Meyerbeer seinen Boden in der Großen Oper zu Paris gesucht und gefunden hatte, hafteten ihm auch die Schwächen jener Richtung an: der Hang zum falschen französischen Pathos, zu grellen Effektmitteln, zu dekorativen Künsten, die lediglich um ihrer selbstwillen vorhanden sind und nicht im organischen Zusammenhang mit der Handlung stehen (z. B. der Schlittschuhtanz und Sonnenaufgang im Propheten, der Wasserfall in Dinorah, das untergehende Schiff in der Afrikanerin). Richard Wagner nennt solche Effekte sehr treffend „Wirkungen ohne Ursache", d. h. ohne dramatische Notwendigkeit, lediglich zu Erregung der Schaulust. Meyerbeer aber war und blieb der Hervorragendste unter allen; er beherrschte die große Oper auch so vollständig, daß selbst die Franzosen (unter ihnen Halevy als der beste) ihn nachahmten und in Deutschland keiner auch nur daran denken konnte, mit ihm zu konkurrieren. Aubers „Stumme", Rossinis „Tell" und Halevys „Jüdin" — noch heute die beliebtesten Repertoire-Opern — sind neben Meyerbeers

„Robert", „Hugenotten" und „Prophet", die Quintessenz dessen, was in den dreißiger und vierziger Jahren im Style der großen Oper überhaupt geleistet worden ist. — Marschner („Templer und Jüdin", „Hans Heiling" und „Vampyr"), und Spohr („Faust", „Jessonda"), waren die einzigen Deutschen, die sich mit Erfolg daneben behaupten konnten, indem sie auf C. M. v. Webers echt deutscher Romantik fußten.

Wie allmächtig damals die Herrschaft des Meyerbeerschen Opernstyls war, geht nun am deutlichsten daraus hervor, daß selbst Richard Wagner zu jener Zeit kein höheres Ziel sich stecken konnte, als auf der Pariser Bühne mit einem Werke in ähnlichem Style zu debütieren. Er wußte, daß, wenn es einschlug, damit zugleich sein Glück auch in Deutschland gemacht war. Aber seine Hoffnungen erfüllten sich natürlich nicht — er hatte nicht die geringste Aussicht, seinen „Rienzi", (komponiert 1839—40) in Paris zur Aufführung zu bringen, dagegen das Glück, daß seine Oper in Dresden (am 19. Oktober 1842) die erste Aufführung erlebte, und zwar mit so außerordentlichem Erfolg, daß sofort seine Anstellung als Hofkapellmeister erfolgte. — Wagner's begründete Hoffnungen auf nunmehrige schnelle Verbreitung des „Rienzi" auf den deutschen Theatern blieben aber durchaus unerfüllt; von den bedeutendsten Direktionen wurde ihm seine Partitur — oft sogar im uneröffneten Paket — zurückgeschickt. Nur Hamburg wagte eine Aufführung, aber unter so durchaus unzulänglicher Besetzung der Hauptpartie, daß damit die ganze Oper fiel. — „Ich ersah zu meinem Erstaunen", schreibt Wagner in der Mitteilung an seine Freunde, „daß selbst dieser Rienzi den Leuten zu hoch gegeben war! Mag ich selbst jetzt noch so kalt auf mein früheres Werk zurückblicken, so muß ich doch eines in ihm gelten lassen: den jugendlichen, heroisch gestimmten Enthusiasmus, der es durchweht. Das Publikum hat sich aber an den Meisterwerken der modernen Opernmachkunst gewöhnt, Stoff zu Theaterenthusiasmus sich aus etwas ganz anderem herauszufinden, als aus der Grundstimmung eines dramatischen Werkes. In Dresden half mir etwas anderes auf, nämlich der reinsinnliche Ungestüm der Erscheinung, die dort unter glücklichen Umständen (bei brillanter Ausstattung) namentlich durch den Glanz der Mittel und des Naturells des Hauptsängers (Tichatschek) in berauschender Weise auf das Publikum wirkte."

Sogleich nach diesem Erfolge faßte die Dresdener Hoftheaterdirektion den Beschluß, auch Wagners „Fliegenden Holländer“ zur Aufführung zu bringen, welcher gleichfalls schon zu Paris (1841) und zwar in unglaublich kurzer Zeit (innerhalb sieben Wochen) komponiert worden war, dessen Textbuch er aber an einen unbedeutenden französischen Komponisten (Dietzsch) abtreten mußte, da er keine Aussicht hatte, daß seine Komposition in Paris angenommen würde. — „Die männliche Hauptpartie des Fliegenden Holländer zwang ich fast“ — erzählt R. Wagner weiter — „einem Sänger (Wächter) auf, der genug Erfahrung und Selbstkenntnis hatte, um sich der Aufgabe nicht gewachsen zu fühlen. Die Aufführung (am 2. Januar 1843) mißglückte in der Hauptsache durchaus. Dieser Erscheinung gegenüber fühlte sich das Publikum um so weniger zu Erfolgsbezeigungen bestimmt, als es von dem Genre selbst verdrießlich berührt wurde, indem es durchaus etwas dem Rienzi Ähnliches erwartet und verlangt hatte, nicht aber etwas ihm geradezu Entgegengesetztes. Meine Freunde waren betrübt über diesen Nichterfolg; es lag ihnen fast nur daran, seinen Eindruck sich und dem Publikum zu verwischen, durch eine feurige Wiederaufnahme des Rienzi.“

Daß infolge dieser Dresdener Erfahrung die deutschen Opernbühnen sich noch weniger beeilten, den „Holländer“ aufzuführen ist klar. 1843 versuchte es Kassel, 1844 Berlin mit dem Werke — aber gleichfalls ohne nachhaltigen Erfolg.

Nur eine Genugthuung wurde Wagner damals zu teil: die Sympathie Spohrs, welcher an den Komponisten des Holländer einen Brief schrieb, in dem er „die innige Freude aussprach, einem jungen Künstler zu begegnen, dem man es in allem ansähe, daß es ihm um die Kunst Ernst sei.“ — „Spohr, der Greis“, sagt R. Wagner, „blieb der einzige deutsche Kapellmeister, der mit warmer Liebe mich aufnahm, meine Arbeiten nach Kräften pflegte und unter allen Umständen mir treu und freundlich gesinnt blieb.“

In Berlin war der Erfolg des „Fliegenden Holländer“ (vom zweiten Akte an) ein durchaus günstiger; dennoch verschwand die Oper sehr bald vom Repertoire. — „Ein sicherer Instinkt für das moderne Theaterwesen leitete die Direktion, indem sie diese Oper, selbst als sie gefiel, als unpassend für ein Opernrepertoir ansah. Ein Stück für das Repertoir, das längere

Zeit hindurch abwechselnd mit andern Stücken seines Gleichen dem Publikum vorgeführt werden soll, darf aus keiner Stimmung entstanden sein, und zu seinem Verständnis keine Stimmung nötig haben, die von einer besondern individuellen Natur ist. Es müssen hierzu Stücke verwandt werden, die entweder von ganz allgemein gleichgiltiger Stimmung, oder einer Stimmung überhaupt ganz bar sind, und nur durch den äußerlichen Reiz der Vorführung, durch mehr oder weniger rein persönliche Teilnahme für die darstellenden Virtuosen, eine zerstreuende Unterhaltung zu bewirken im stande sind."

Wie wahr das ist, erfahren wir, sobald eine Gesangsvirtuosin wie die Patti oder Bianchi sich einer jener abgedroschenen, italienischen Ladenhüter bemächtigt, die bereits auf allen Leyerkasten-Repertoiren sind, wie „Lucia", „Sonnambula", „Trovatore" oder „Traviata". Dann ist es lediglich der äußerliche Reiz der Vorführung, die persönliche Teilnahme für die „Diva", welche das Publikum massenhaft anzieht und enthusiasmiert, — denn von einem Kunstwerke, also auch von einem Kunstgenuß, kann doch hier ernsthaft nicht gesprochen werden. Das Schlimmste bei der Sache ist nun, daß diese „Divas" sich alle auf dieselben, und zwar immer auf die schlechtesten Opern werfen — weil sie ihnen am bequemsten liegen und den meisten Beifall bringen!

Wagner fährt fort: „Die Vorführung älterer, sogenannter klassischer Werke ist nirgends das Werk der Uberzeugung der Theaterdirektoren, sondern, auch für den Erfolg, nur eine mühsam errungene Forderung unserer ästhetischen Kritik. — Die Stimmung, die mein „Holländer" im glücklichen Falle zu erwecken vermochte, war aber eine so prägnante, ungewohnte und tieferregte, daß selbst diejenigen, die ganz von ihm erfüllt worden waren, unmöglich schnell und häufig hintereinander aufgelegt sein konnten, in diese sich wiederum versetzen zu lassen! — Die gewaltsame Anreizung, mit bewußter Absicht eine Überraschung sich zu verschaffen, ist ein krankhafter Zug unserer modernen Kunstschwelgerei."

Man ersieht hieraus, wie ernst, wie tief R. Wagner seine künstlerische Aufgabe schon damals erfaßte, wie klar er seine da-

malige Stellung erkannte — aber auch wie völlig isoliert, wie gänzlich verlassen er mit diesen Kunstanschauungen in der damaligen Zeit stand und stehen mußte. — Entmutigen ließ er sich dadurch keineswegs. Er hatte das volle Bewußtsein seiner künstlerischen Mission, die heute so offenkundig geworden ist, wie sie damals noch Allen verborgen war; er hatte den Mut, die Ausdauer des Reformators.

Als Antwort auf die geringen Erfolge seines „Rienzi" und „Fliegenden Holländers" komponierte er den „Tannhäuser", der diese tiefeingreifenden Kunstfragen sofort auf einen noch viel ausgeprägteren, aber auch mit der Opernrichtung jener Zeit noch schärfer oppositionellen Standpunkt erhob. — Er warf damit dem ganzen damaligen Operntreiben den Fehdehandschuh hin.

Schon vor dem Beginn der Proben zu „Rienzi" hatte Wagner (im Sommer 1842) bei einem Ausflug in die sächsische Schweiz den vollständigen szenischen Entwurf des „Tannhäuser" erfaßt. „Ich hatte mit dieser Arbeit einen neuen Entwickelungsweg in der, mit dem „Fliegenden Holländer" eingeschlagenen Richtung zurückgelegt. Es war eine verzehrende Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt, als ich die Musik des Tannhäuser ausführte. Meine wahre Natur, die mir im Ekel vor der modernen Welt und im Drange nach einem Edelsten ganz wiedergekehrt war, umfing wie mit einer innigen Umarmung die äußersten Gestalten meines Wesens, die beide in einen Strom: höchstes Liebesverlangen, mündeten. Mit diesem Werke schrieb ich mir mein Todesurteil. Von der modernen Kunstwelt konnte ich nun nicht mehr auf Leben hoffen. — Der Trieb, der in jedem Menschen zum unmittelbaren Lebensgenuß hindrängt, wäre für mich nur zu stillen gewesen, wenn ich auch als Künstler Glanz und Genuß durch vollständige Unterordnung meines wahren Wesens unter die Anforderungen des öffentlichen Kunstgeschmacks zu erstreben gesucht hätte. Ich hätte mich der Mode und der Spekulation auf ihre Schwächen hingeben müssen, und hier wurde es mir klar, daß ich beim Eintritt in diese Richtung vor Ekel zu Grunde gehen müßte." — Wer diesen Ausdruck zu stark findet, der denke nur an Offenbach! Dieser bezeichnet die Spitze jener, auf die

Frivolität der Menge spekulierenden Mode-Musik, welche die Komponisten zu reichen Leuten machen — sofern sie nämlich „in die Mode kommen“, was freilich nicht jedem glückt!

Mit dem fertigen Entwurfe des „Lohengrin“, also schon wiederum mit einer neuen Entwickelungsstufe seiner großartigen Schöpfergabe erfüllt — kehrte Wagner von einem Aufenthalt in den böhmischen Bädern (Sommer 1845) nach Dresden zurück, um den Tannhäuser zur Aufführung zu bringen. „Mit großen Hoffnungen von seiten der Direktion und mit nicht unbedeutenden Opfern ward diese Aufführung vorbereitet. Das Publikum hatte mir in der enthusiastischen Aufnahme des Rienzi und in der kälteren des Fliegenden Holländers deutlich vorgezeichnet, was ich ihm bieten müßte, um es zufrieden zu stellen. Seine Erwartung täuschte ich vollständig: verwirrt und unbefriedigt verließ es die erste Vorstellung des Tannhäuser. — Das Gefühl der vollkommensten Einsamkeit, in der ich mich jetzt befand, übermannte mich. Die wenigen Freunde, die von Herzen mit mir sympathisierten, fühlten sich selbst durch das Peinliche meiner Lage so bedrückt, daß die Kundgebung ihrer eigenen unwillkürlichen Verstimmung das einzige befreundete Lebenszeichen um mich war. Nur eine Möglichkeit schien mir vorhanden zu sein, auch das Publikum zur Teilnahme zu gewinnen, nämlich — wenn ihm das Verständnis meiner Intentionen erschlossen würde.“

„In unserer Oper nimmt der Sänger, mit der materiellen Wirksamkeit seines Stimmorgans, die erste Stelle, der Darsteller aber eine meist nur ganz beiläufige Stellung ein. Dem gegenüber steht ein Publikum, welches zunächst auf Befriedigung eines wollüstigen Verlangens des Gehörnervens ganz für sich ausgeht, und von dem Genusse einer dramatischen Darstellung somit fast gänzlich absieht. Meine Forderung ging aber nun geradesweges auf das Entgegengesetzte aus: ich verlangte in erster Linie den Darsteller, und den Sänger nur als Helfer des Darstellers; somit also auch ein Publikum, welches dieselbe Forderung stellt. — So mußte ich mir in Wahrheit wie ein Wahnsinniger erscheinen, der in die Luft hinein redet; denn ich redete öffentlich von Dingen,

die um so unverständlicher bleiben mußten, als die Sprache nicht einmal verstanden ward, in der ich sie kundgab."

„Die Unmöglichkeit, dem Tannhäuser einen populären Erfolg, oder überhaupt nur Verbreitung auf den deutschen Theatern zu verschaffen, trat mir hell entgegen; und hiermit hatte ich zugleich den gänzlichen Verfall meiner äußern Lage zu erkennen. Fast nur, um mich vor diesem Verfalle zu retten, that ich noch Schritte für die Verbreitung dieser Oper, und faßte dafür namentlich Berlin ins Auge. Von dem Intendanten der königl. preuß. Schauspiele ward ich mit dem Bedeuten abgewiesen, meine Oper sei für eine Aufführung in Berlin zu „episch" gehalten! Der Generalintendant der königl. preuß. Hofmusik erteilte mir aber den Rat, ich möchte, um das Bekanntwerden des Königs (Friedrich Wilhelm IV.) mit meiner Oper zu ermöglichen, Einiges daraus für Militärmusik arrangieren, was dann dem Könige während der Wachtparade zu Gehör gebracht werden sollte. — Tiefer konnte ich wohl nicht gedemütigt, und bestimmter zur Erkenntnis meiner Stellung nicht gebracht werden! — Von nun an hörte unsere ganze moderne Kunstöffentlichkeit grundsätzlich auf, für mich zu existieren!" —

Wir haben diese merkwürdigen Bekenntnisse Wagners so ausführlich gegeben, weil sie ein überraschend scharfes Bild des Thatbestandes geben. Mit der rücksichtslosen Offenheit, die Wagner stets charakterisiert, läßt er uns hier in sein Inneres blicken, zeichnet er uns Zustände, die uns heute fast unmöglich erscheinen wollen. — Aber sind sie denn wirklich schon ganz überwunden? — Ist kein Rückfall mehr zu befürchten? — Für die Entwickelungsstufe des Komponisten, welcher der Tannhäuser seine Entstehung verdankt, allerdings. Tannhäuser ist heute bereits ein unveräußerliches Gemeingut der deutschen Nation geworden, über dessen Wert gar nicht mehr zu streiten ist; ein Nationalwerk, dessen Bedeutung nicht das Geringste verlieren würde, wenn es den Parisern, oder den Mailändern (welche den „Lohengrin" austrommelten) oder sonstwem einfiele, ihm heute nochmals zur allgemeinen Belustigung ein Separat-Fiasko zu bereiten.

Dieselben Erfahrungen, ja noch schlimmere Kämpfe, hat aber R. Wagner mit seinem „Lohengrin" erleben müssen, den er, der langjährige Verbannte, erst am 15. Mai 1861 in Wien zum

erstenmale zu hören bekam. — Dieselben Erfahrungen, in noch gesteigertem Grade, hat der Meister mit seinem teuren Schmerzenskinde „Tristan und Isolde“ durchmachen müssen, und diese Krisis ist heute noch nicht beendet. — Dieselben Erfahrungen endlich sind ihm auch bei seinem größten Werke, dem „Ring des Nibelungen“ nicht erspart worden, obgleich hier der Entwickelungsprozeß — im Verhältnis zu der riesigen Aufgabe — schon ein weit schnellerer und günstigerer war, als R. Wagner selbst für möglich gehalten hatte. — Und schon ist wieder ein neues Werk in Sicht: sein „Parsifal“ ist vollendet und wird im nächsten Jahre in Bayreuth zur Aufführung gelangen.

Seit vierzig Jahren schreitet so R. Wagner unaufhaltsam vorwärts, das gleiche hohe Ziel unverrückt im Auge behaltend. In staunenswerter Schöpferkraft hat er seiner Nation in dieser Zeit 11 Werke geschenkt, jedes hochbedeutend, aber jedes vom andern verschieden und doch alle den Stempel seiner genialen Individualität tragend. — Unsere Nation müßte stolz darauf sein, einen solchen Künstler zu besitzen, wie keine andere Nation auch nur annähernd ihn aufzuweisen hat. — Aber so weit sind wir freilich noch nicht! Dazu braucht es noch mehr Zeit. Insofern hat der Spottname „Zukunftsmusiker“, den man ihm einst, zur Zeit der Tannhäuser-Kämpfe, höhnend gegeben hat, seinen Sinn und seine Berechtigung. — Es ist ein Ehrentitel, den er mit Stolz führen darf, wie einst die „Geusen“ den ihrigen.

Wenn wir nun in einer Beurteilung der, uns am 11. Februar hier gebotenen Aufführung des „Tannhäuser“ den Wagnerschen Maßstab anlegen, so können wir nicht verhehlen, daß unter den Vertretern der Hauptpartien nur zwei Künstler ihm getrost stand halten können: Tannhäuser-Stritt und Wolfram-Hauser. — Gesungen wurde zwar durchweg gut, und unter diesem Gesichtspunkte sind auch Frl. Korbel als Elisabeth, und Frl. Will als Venus zu loben. Aber im übrigen war Frl. Korbel doch keine Elisabeth, wie sie nach Haltung und Spiel sein soll, und Frl. Will ebenso wenig das Ideal einer Venus.

Zur Rechtfertigung der letztern müssen wir indes sagen, daß wir faktisch noch auf keiner Bühne eine Venus gesehen haben, welche vollkommen genügt hätte — außer in Dresden die große Schröder-Devrient, für welche R. Wagner diese Partie gedacht und geschrieben, und die sie auch geschaffen hat. „Die

Venus wird nur dann glücken," schreibt der Dichterkomponist selbst, „wenn, bei günstiger äußerer Disposition für diese Rolle, die Darstellerin vollen Glauben an ihre Partie gewinnt." (Dieser fehlt aber leider unsern Primadonnen, welche die Partie traditionell für eine „undankbare" halten.) „Dieser Glaube wird ihr nur dann kommen, wenn sie es vermag, Venus in jeder ihrer Kundgebungen vollkommen berechtigt zu halten, für so berechtigt, daß sie nur dem Weibe weicht, das aus Liebe sich opfert."

Eine gute Elisabeth ist schon eher zu finden, ohne daß sie eine Johanna Wagner zu sein braucht. Auch unsere Hofbühne hatte in Frl. Johanna Schwartz eine sehr gute Interpretin dieser Partie. — Fräulein Korbel ist hierzu künstlerisch noch nicht genug ausgereift. Wir wollen nicht in die Details eingehen und nur kurz andeuten, daß das Gebet im letzten Akt der schwächste Teil, das Finale im zweiten Akt der beste ihrer Leistung war. Daß der dramatisch-musikalische Fonds vorhanden ist, zeigte sie in jenem ergreifenden Ensemblesatz in H-dur, der sie sichtbar hob. Richard Wagner erklärt über die Auffassung der Rolle: „Das Schwierige für die Elisabeth ist, daß die Darstellerin den Eindruck der jugendlichsten und jungfräulichsten Unbefangenheit mache, ohne zu verraten, ein wie sehr erfahrenes, feines weibliches Gefühl sie erst zur Lösung ihrer Aufgabe fähig machen kann." — Hierzu ist aber eine sehr bedeutende schauspielerische Schulung erforderlich, die man von einer Anfängerin gerechterweise nicht verlangen kann.

Herr Hauser ist ein anerkannt vortrefflicher Wolfram. Das Weiche, Hingebende, Entsagende dieses edlen Charakters bringt er vollkommen zur Geltung, und singt die Rolle in durchaus noblem Style. Im ersten und zweiten Finale ragt er besonders hervor. Im „Abendstern" hat es uns gestört, daß er die Romanze stehend singt. Wir haben dies noch nirgends gesehen; es kommt dadurch eine gewisse Unruhe in diese durchaus kontemplative, träumerische Situation, und überdies ist es auch gegen Wagners Vorschrift: „Wolfram hat Elisabeth lange nachgesehen, setzt sich links am Fuße des Thalhügels nieder, ergreift die Harfe und beginnt nach einem Vorspiele."

Der Tannhäuser des Herrn Stritt ist eine so normale Kunstleistung, daß wir nicht anstehen, ihn neben die besten Vertreter dieser Partie, neben Niemann, Vogl, Schott und Jäger zu

stellen. — Herr Stritt erfüllt im vollsten Sinne das, was Wagner verlangt: er ist in erster Linie Darsteller, der Sänger ist sein Helfer; womit nicht gesagt sein soll, daß der Sänger unter dem Darsteller steht, sondern daß er Hand in Hand mit ihm geht; der eine ergänzt, hebt und trägt den andern. Der Dichterkomponist sagt darüber: „Derjenige Sänger, der seine Partie nicht zuerst als Schauspielrolle, der Absicht des Dichters gemäß mit entsprechendem Ausdruck zu rezitieren im stande ist, wird auch nicht vermögend sein, sie der Absicht des Musikers gemäß zu singen, geschweige denn überhaupt den Charakter darzustellen. Die schwierigste Rolle ist die des Tannhäuser, und ich muß eingestehen, daß sie überhaupt eine der schwierigsten Aufgaben für die dramatische Darstellung sein dürfte. Als das mir Wesentlichste von diesem Charakter bezeichne ich das stets unmittelbar tätige, bis zum stärksten Maße gesteigerte Erfülltsein von der Empfindung der gegenwärtigen Situation, und den lebhaften Kontrast, der durch den heftigen Wechsel der Situation sich in der Äußerung dieses Erfülltseins zu erkennen gibt. — Tannhäuser ist nie und nirgends etwas nur „ein wenig", sondern alles voll und ganz".

Es gereicht nun zum größten Lobe Herrn Stritt's, aussprechen zu können, daß er stets „voll und ganz" in seiner Rolle war, daß er in ihr lebt, mit ihr denkt und empfindet. Das geht aus jeder Bewegung, jedem Accente hervor — und das ist es ja gerade, was R. Wagner so nachdrücklich fordert. Dann aber besitzt Herr Stritt einen Vorzug, der ihn vor allen Tannhäuser-Sängern auszeichnet: er war früher Schauspieler, beherrscht mithin alle Nüancen der dramatischen Recitation und des Geberdenspiels vollständig, und hat sich dann erst zum Sänger ausgebildet. Es ist dies eine so seltene und wertvolle Eigenschaft, speziell für die Darstellung Wagnerscher Gestalten, daß wir Herrn Stritt hierzu förmlich prädesteniert halten müssen. Es war uns ein lang entbehrter Genuß, endlich einmal wieder einen Tannhäuser zu sehen, der die Ideen R. Wagners musikalisch und szenisch verkörpert. — Man sagt zwar, Herr Stritt „spiele zu viel" — im relativen Sinn allerdings nicht ohne Grund — weil nämlich die andern zu wenig spielten! Man stelle Herrn Stritt nur eine Venus und eine Elisabeth zur Seite, die auf derselben Höhe der dramatischen Ausbildung und des musikalischen

Verständnisses wie er stehen, und dann wird man erkennen, welcher Gesamteindruck zu erzielen wäre. Der Rahmen, in dem Herr Stritt sich bewegte, war zu klein und zu beengt; zu klein im räumlichen Sinne unserer Bühne, zu beengt in der Anteilnahme der Mitspielenden.

Wir wollen nur einen Moment hervorheben, in welchem man sofort erkennen konnte, was Herr Stritt leistet. Eine der schwierigsten Aufgaben für den Darsteller ist das stumme Spiel Tannhäusers von dem Moment an, wo nach seinem Ausruf:

„Mein Heil ruht in Maria"

Venus verschwindet, bis zu dem Moment, wo er zum vollen Bewußtsein seiner Befreiung gekommen, tief ergriffen auf die Kniee sinkt, mit dem Ausruf:

„Allmächt'ger, Dir sei Preis!
„Hehr sind die Wunder Deiner Gnade."

Hier ist eine ganze Skala der mächtigsten Empfindungen zu durchlaufen — Drang nach Erlösung, Energie bis zum Sprengen der Fesseln, Schreck, Betäubung bei der Wirkung seiner Anrufung Maria's, allmäliche Wiedererkennung der Umgebung, Bewußtsein der Befreiung, Dank und Jubel des Erlösten, inbrünstige Reue über das Geschehene. Dieser Aufgabe sind fast alle Tannhäuserdarsteller nicht gewachsen. Sie helfen sich dadurch, daß sie entweder in starrer Verzückung unbeweglich mit erhobenen Händen stehen bleiben, oder, in die Kniee sinkend, ihr Antlitz bedecken, oder noch bequemer in den Hintergrund gehen und dem Publikum den Rücken kehren. — Stritt aber fällt beim Verschwinden der Venus, wie vom Blitzstrahl getroffen, betäubt nieder (das einzig Richtige), wird durch den Gesang des Hirtenknaben zum Leben, zur Freude, zum Danke, durch den Gesang der Pilger zum Bewußtsein seiner Schuld, zur tiefsten Reue erweckt, und alle Übergänge vermittelt er durch Zwischengedanken. Da muß er freilich „viel spielen" — aber er kann es auch — die andern können es nicht!

Ein zweiter Moment, in welchem man den echten Tannhäuserdarsteller erkennt, ist der Sängerkrieg. Hier muß Tannhäuser dominieren; er muß die Wettgesänge der andern durch den Ausdruck tiefster Überzeugung besiegen. „Moralisch" kann ihm das nicht gelingen, wohl aber durch geistige Überlegenheit

und höchste Leidenschaftlichkeit. Hier leistete nun Stritt gerade das Höchste. — Hauser-Wolfram machte ihm den Kampf wahrlich schwer genug, denn auch er erfüllt seine dankbarere Mission, die „hohe Liebe" zu preisen, mit aller Wärme edler Begeisterung. Aber um so aufregender war der Wettstreit, um so glänzender das Resultat. Leider wird im zweiten Finale der allgemein beliebte Strich des Schlußchores gemacht, in welchem Tannhäuser noch höchst ergreifende Momente seiner tiefsten Zerknirschung zum Ausdruck zu bringen hat — allerdings eine sehr anstrengende Aufgabe, der die Tenoristen gern aus dem Wege gehen, und auf welcher selbst ein so feinfühlender Dirigent, wie Dessoff nicht besteht — weil Wagner selbst, mit Rücksicht auf Tichatscheck, seiner Zeit in Dresden diesen Strich acceptieren mußte. Nur in Weimar (unter Liszt) und in München und Wien, unter Wagners eigener Leitung, hat man das Finale unverkürzt gegeben. — Wer es einmal gehört hat, dem bleibt die erschütternde Wirkung unvergeßlich.

Daß Herr Stritt auch die große Erzählung im dritten Akt vollkommen beherrscht, ist kaum nötig besonders zu betonen. Das konnte nach dem Vorhergehenden gar nicht anders erwartet werden. Nur wünschten wir hier, daß er das allen Tenoristen gemeinsame Niederstürzen nach dem Fluch des Papstes lieber nicht acceptiert hätte. Da der Tannhäuser schon im 1. und 2. Akt zu Boden stürzt, kann dieser Effekt ein drittes Mal kaum mehr wirksam sein, zumal man hier eine Absichtlichkeit empfindet, da dieser Sturz nicht genügend motiviert ist. Wir sind überzeugt, daß Wagner ihn nicht beabsichtigt hat, sonst wäre das kurze Zwischenspiel bis zu den Worten:

„Da sank ich in Vernichtung dumpf darnieder"

jedenfalls länger ausgefallen. Tannhäuser erzählt hier nur was er in Rom erlebt hat, soll aber das dort Geschehene nicht noch einmal vor unsern Augen thun. — Da dies aber die einzige Ausstellung ist, die wir zu machen haben, fällt sie, dem großen Ganzen gegenüber, nicht ins Gewicht. Herr Stritt kann getrost in ganz Deutschland als Tannhäuser gastieren, wir besorgen nicht, daß er irgendwo nicht den vollständigsten Erfolg damit erringen würde.

Die kleineren Partien waren durch die Herren Speigler (Landgraf), Rosenberg, Kürner und Harlacher aus-

gezeichnet besetzt. Das erste und zweite Finale von diesem Sänger-Ensemble zu hören, war eine wahre Freude. Chöre ausgezeichnet — besonderer Dank für Beibehaltung des Frauenchors der jüngern Pilger am Schluß der Oper — Orchester über alles Lob erhaben. Die Ouvertüre kann man nicht schöner hören; das sympathische Eingehen des Dirigenten in die Intentionen des Komponisten, sowie des Orchesters in die des Dirigenten gewährten einen hohen musikalischen Genuß, hier, wie im Verlaufe der ganzen Oper. Besonders hervorzuheben ist noch die weise Mäßigung der Blechinstrumente in anbetracht des kleinen Hauses. — Es war eine Mustervorstellung in musikalischer Beziehung — im Szenischen war geleistet, was auf unserer kleinen Bühne möglich war.

Zum „Fliegenden Holländer“.

Der Charakter Senta's.

(1861.)

Wenn der „Holländer“ auch unbedingt als erster Schritt auf R. Wagners neuen Bahnen betrachtet werden muß, und als solcher die höchste Beachtung nicht nur unserer, sondern auch kommender Zeiten geradezu fordern muß, — weil mit ihm und durch ihn die Geschichte der deutschen Oper in ein neues Stadium tritt: so bleibt diese Oper doch immer nur der erste Schritt. Die völlige Entwickelung jenes höchsten Kunstprinzips, wie es auf der großartigen Stufenleiter: „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Nibelungenring“ und „Tristan“ immer mächtiger und glänzender zum Durchbruch, wie zum endlichen Abschluß gelangte, kann billigerweise im „Holländer“ weder gesucht noch gefordert werden. Es hieße, unberechtigte Forderungen stellen, wenn man den Maßstab der letzten Werke an das früheste legen, wenn man etwa vom „Holländer“ verlangte, was erst „Tristan“ erfüllen konnte.

Wagners Künstlergröße dokumentiert sich schon durch die ethische Konsequenz einer stetigen Fortentwickelung vom Vorgefundenen, durch die Zeit Gegebenen, hin zum Neuen, völlig Selbständigen, ja Ungeahnten, wobei er eine mit der künstlerischen Potenz gepaarte eminente Logik entwickelte, wie sie nur den bevorzugtesten Geistern zu teil geworden ist, wie sie z. B. ein Gluck und Beethoven besessen haben, und gegenwärtig auch

Liszt zeigt. Nichts kann daher die kritische Verwilderung, die ästhetische Impotenz unsrer Gegner klarer dokumentieren, als die absurde Behauptung, daß Wagner die große Erbschaft der Vergangenheit verleugnet, daß er die Forderungen seines Jahrhunderts nicht erkannt habe! Keiner hat sie im Gegenteil besser verstanden, als er; keiner hat aber auch selbstbewußter und selbständiger diese (teilweise vergrabenen und vergessenen) Pfunde der Vorzeit ergriffen und verwertet. Wenn andere Fraktionen seiner Gegner ihm aus dieser genialen Besitzergreifung wiederum einen neuen Vorwurf machten, indem sie nach Reminiszenzen suchten, um zu beweisen, woher diese oder jene Form, diese oder jene Situation genommen sei, wer Wagner zum Vorbild gedient habe rc. und hieraus Vorwände zu suchen, Wagner schließlich jegliche Originalität absprechen zu können, — so mögen diese mit jenen Gegnern sich abfinden, welche in strikter Opposition behaupteten, Wagner sei ohne Antezessoren, stehe außer innerem Zusammenhang und sei deshalb „ohne künstlerische Berechtigung!"

Wenn von den Fanatikern des Zunftzwanges und der Autokratie eine Verständigung überhaupt zu erwarten sein könnte, so müßte aus dem Zusammenstoß beider sich selbst entgegenwirkenden, aber die Grundpfeiler des Wagnerschen Kunstwerks ganz vergeblich unterwühlenden „Widderköpfe", eine Glorifikation der Wagnerschen Kunstentwickelung hervorgehen, die um so mehr frappierte, als sie aus dem Munde der Unmündigen kam.

Dies nur gelegentlich, um daran zu erinnern, daß wir, die wir von den Blinden als „die Verblendeten" bezeichnet werden, das Wesentliche vom Unwesentlichen, das Mögliche vom Unmöglichen recht gut zu sondern verstehen, und vom 18. Jahrhundert nicht fordern werden, daß es wie das 19. denken und schaffen solle, — aber auch ebensowenig das Umgekehrte!

Wenn man schon versucht hat, „Lohengrin" mit „Euryanthe" zu parallelisieren, — indem letztere allerdings in Webers Entwickelung ungefähr dieselbe Stellung einnimmt, wie ersterer in der Wagnerschen — so könnte man wohl mit ähnlicher Berechtigung „Holländer" mit „Freischütz" vergleichen. Und dies zwar nicht nur in musikalischer Beziehung — einerseits im Anlehnen an volkstümliche Lieder und Melodien, andrerseits an das dämonische Element; ferner in der Tonmalerei, in der Charakteristik des Übersinnlichen, wie auch in dem sichtlichen Bestreben beider

Komponisten, die musikalische Form aus dem Gedankengange heraus in neue Bahnen zu führen, worin z. B. die „Schlummer-Arie“ für Webers Zeit (1820) ein nicht minder bedeutungsvolles Beispiel ist, als (wenn auch in noch höherem Grade,) das Liebesduett des zweiten Aktes in dem, zwanzig Jahre später entstandenen „Holländer“ — sondern auch nach der innern Verwandtschaft der dichterischen Grundlage. Beiden Opern liegt eine echte Volkssage zu Grunde, d. h. eine solche, welche nicht erst aus dem heidnischen Volksglauben oder der Heldensage in die Kunstdichtung späterer Literaturepochen aufgenommen, durch diese zur Blüte entwickelt wurde, und hierauf neuerdings, wenn auch in teilweise veränderter Gestalt, wieder den Weg zum Volke zurückgenommen hat, — sondern eine jener einfachen, rein balladenartigen Stoffe, wie sie der sogenannte Aberglaube (d. h. die unbewußte Volkspoesie) aus rätselhaften Erscheinungen des Natur- und Menschenlebens heraus entwickelt, und mit dem Spiritualismus der christlichen Weltanschauung unmittelbar in Verbindung zu setzen sucht. Wenn man derartige Sagenstoffe dramatisch gestaltet, so werden hieraus (die nötige künstlerische Potenz natürlich vorausgesetzt) nationale Werke hervorgehen, die durch ihre Frische und Unmittelbarkeit mit dem Zauber echter Volkspoesie wirken, die deshalb im schönsten Sinne populär werden, — die aber andrerseits auch ihre lyrisch-epische Abkunft nie ganz verleugnen können, aber auch nicht verleugnen *sollen*, wenn nicht ein durchaus anderes daraus werden sollte.

Können wir also einerseits, der chronologischen Entwickelung nach, an den „Holländer“ nicht den absoluten Maßstab der erst später zur vollen Entfaltung gelangten Wagnerschen Theorien legen, so *sollen* wir dies auch nicht, in Berücksichtigung der hier uns gegebenen poetischen Anhaltspunkte. — Man könnte zwar einwenden: dies sei keine Entschuldigung; denn wenn der vorhandene Stoff nicht zum Drama, sondern nur zur dramatisirten Ballade ausreiche, so sei dem Dichter eben daraus ein Vorwurf zu machen, daß er einen, den höchsten dramatischen Forderungen nicht durchaus entsprechenden, also auch nicht völlig gemäßen Stoff, dramatisch zu gestalten suchte; er hätte im Voraus wissen müssen, was er daraus machen könne, und was nicht.

Wenn es sich hier um das *Dichterdrama* handelte, so müßten wir diesen Einwurf allerdings gelten lassen. Allein, es

handelt sich hierbei um das Musikdrama, welches, nach unserer Überzeugung, allerdings teilweise andern Gesetzen unterworfen sein muß, als das sogenannte Bühnendrama. „Ob die Forderungen des Dramas ohne alles Weitere sofort auf die Oper übertragen werden können" — ist, für uns wenigstens, keine „Frage" mehr; wir haben die Überzeugung, daß dem nicht so ist, ohne deshalb jene engen Grenzen für das Musikdrama ziehen zu wollen, welche Wagner selbst (für die seinigen wenigstens) aufgestellt hat, indem er das Hineinragen des Übersinnlichen, die Grundlage des Mythus und der Sage geradezu fordert. — Es würde uns jetzt zu weit führen, wenn wir dieses Thema hier im einzelnen ausführen wollten. Dies muß einem besondern Artikel vorbehalten bleiben, dem wir hier nur die Bemerkung vorausschicken wollen, daß auch Vischer, obgleich er bekanntlich sonst in wesentlichen Punkten von der Wagnerschen Schule differiert, gerade in dieser Frage (dem Grundprinzipe nach) mit uns übereinstimmt, worauf ich schon früher (bei Sobolewski's „Comala") hingewiesen, indem ich sowohl dort, als auch in einem andern Artikel („Die Musik im Drama") einzelne Grundzüge meiner Anschauung bereits entwickelte.

Da wir aber gegenwärtig auf diese Untersuchung nicht näher eingehen können, so wollen wir uns auch der Vorteile, welche sie uns hier notwendig an die Hand geben müßte, entschlagen, um Hrn. Ed. Kulke (in einem polemischen Artikel gegen den Fliegenden Holländer in den „Anregungen") nur auf dem von ihm selbst angeregten Gebiete zu begegnen. Betrachten wir also den Charakter, sowie die hieraus sich entwickelnden Schicksale Sentas, mit Berücksichtigung der sich hierüber entsponnenen Streitfragen.

Senta — sagt Kulke — handelt nicht aus freier Entschließung, sondern aus Naturnotwendigkeit; Franz Brendel erwiderte hierauf (ebendaselbst): Senta sei wol eine instinktive Natur, aber sie opfere ihr Leben doch freiwillig. Hierin findet Kulke einen Widerspruch, und somit eine indirekte Bestätigung seiner Ansicht. — Wir können das nicht finden, obgleich wir zugeben, daß der Ausdruck „instinktiv" deshalb nicht glücklich gewählt war, weil er allerdings mißverstanden werden konnte. — Was kann denn aber „instinktiv" als Bezeichnung der Motive menschlicher Handlungen überhaupt bedeuten? Doch nicht etwa

den Instinkt der Tiere, die ohne alle Wahl, ohne alle Reflexion, so und nicht anders handeln? Dann wäre ja der Mensch im Grunde nur einer in Gang gesetzten Maschine zu vergleichen, welche gewissen Triebfedern unbedingt folgen und hierdurch gewisse Resultate, aber auch nur diese und keine anderen, erreichen müßte! Allerdings gibt es eine in neuerer Zeit sehr beliebt gewordene Theorie, welche auf diesem Satze basiert. Aber so wenig wir die materialistische Schule, unserer inneren Überzeugung nach, persönlich anerkennen können (was hier freilich nichts beweisen würde), um noch viel weniger können wir ihre Hypothesen und Konsequenzen für würdige poetische Motive erklären. Wir dürfen nicht zugeben, daß der Begriff einer Naturnotwendigkeit auf den mit freiem Willen und dem unveräußerlichen Recht ethischer Selbstbestimmung ausgerüsteten Menschen in gleicher Weise angewendet würde, wie etwa auf den Magnet, oder auf einen Trüffelhund! Man kann zwar selbst die idealsten Seelenkräfte und Wechselwirkungen — das geistige Schaffen und die Liebe — unter dem Gesichtspunkt einer Naturnotwendigkeit betrachten: insofern die Schöpferkraft des Künstlers allerdings ein ihm von der Natur zunächst ohne seine Wahl Verliehenes ist; sofern anderseits auch die reinste seelische Liebe in ihrem ersten Keime sicher nichts völlig Willkürliches ist, sondern auf psychische, gewissermaßen prädestinierte Sympathieen zurückgeführt werden kann. Aber diese Prädestination kann doch immer nur als erste Ursache unserer Gefühle und Handlungen betrachtet werden, — wir können die Verantwortlichkeit für alle Früchte unseres Lebens, welche aus diesem ersten Keime entstehen, doch unmöglich außer uns, in eine zwingende Notwendigkeit setzen, sonst würden wir zu Fatalisten und — wenn wir hier nur bei den ästhetischen Prinzipien stehen bleiben — paralysierten ohne weiteres die Grundidee des christlich-modernen Dramas überhaupt.

Was ist also bei Sentas Liebe Naturnotwendigkeit, was heißt bei ihr Instinkt? Der ideale Zug ihres Charakters, durch welchen sie sich zu einem Erlösungswerk prädestiniert glaubt; das Sensitive ihrer Natur, das sie mit unwiderstehlicher Gewalt gerade zum Holländer hinzieht, ist das Gegebene, das, was sie auf die Bühne, wie überhaupt ins Leben, schon mitbringt. Was

aber daraus sich entwickelt, liegt nichtsdestoweniger noch immer in ihrer Hand. Haben nicht schon unendlich viele, die in ähnliche Situationen gerieten, über die Tragweite ihrer Begeisterung, über die sittliche Tiefe und Gewalt ihrer Motive sich getäuscht? Gibt es denn keine falschen, keine erlahmten, keine entmutigten Propheten? Sind Opfermut und Opferkraft nicht zweierlei? — Man kann erwidern, daß Senta, wie sie nun einmal vom Dichter ausgestattet sei, keine Wahl mehr gehabt habe, nachdem der Ersehnte gerade so edel, so groß und so unglücklich vor ihr steht, wie er bisher in ihren Träumen gelebt hatte. — Gewiß blieb ihr dann keine Wahl, ob sie ihn lieben solle oder nicht; gewiß blieb ihr dann auch keine Wahl mehr, ob sie Vater, Jugendfreund und Heimat verlassen solle oder nicht. Dürfen wir aber das noch „Instinkt“ nennen? Es ist die ungehinderte Entwickelung ihrer edlen Natur, wenn sie dem Holländer ihr Leben weiht; aber es ist eine, aus innerer Seelengröße, aus ethischer Machtentwicklung hervorgegangene freie That, daß sie dem Holländer ihr Leben opfert — es ihm opfert, nachdem und obgleich er dies Opfer nicht nur nicht fordert, sondern sogar verwirft. Ihr völlig freiwilliger Opfertod ist einesteils die tragische Sühne ihrer Schuld, — denn sie ist, Erik gegenüber, nicht ohne Schuld — andernteils liegt in ihm aber auch ein tragischer Konflikt, nur nicht ein solcher, wie ihn Kulke sucht im Verhältnis zu Erik, sondern in ihrer Beziehung zum Holländer selbst.

Der Holländer ist in der Schürzung und Lösung des Knotens (die lediglich im dritten Akt zu suchen sind) durchaus nicht so passiv, wie Kulke annimmt. Er kann freilich an dem ewigen Schicksalsspruch nichts ändern, sondern muß die Lösung außerhalb seiner eignen Natur erwarten — und insofern ist er allerdings passiv. Aber ob, wo und bei wem er diese Lösung sucht, ist nichtsdestoweniger ihm allein anheimgegeben. Im allgemeinen Drange nach Erlösung greift er zwar blind verzweifelnd in die Masse hinein; er fordert von Daland die Tochter, noch ehe er sie gesehen hat, noch ehe er weiß, daß sie die Rechte sein kann und will; er fordert sie für Gold, als ein Werkzeug für seine Zwecke, und Daland verkuppelt sie ihm auch so. Jetzt erst, nachdem sie, im materiellen Sinne, bereits als sein eigen zu betrachten ist, sieht er Senta; er erkennt in ihr

nicht nur den Engel, der ihn erretten kann, sondern er liebt sie auch; mithin tritt schon im zweiten Akt ein neues Motiv hinzu, das er, der nur die physische, also rein instinktive Treue einseitig suchte und fordern wollte, im ersten Akt noch nicht voraussehen konnte. In Sentas Verhältnis zu Erik glaubt er aber zu erkennen, daß Senta ihren Schwur nicht halten könne, daß entweder die ethische Kraft ihres Willens, oder die Freiheit ihres Herzens nicht ausreichend vorhanden sei, um das erträumte Opfer wirklich vollbringen zu können. Trotzdem könnte er den Versuch wagen; nichts hindert ihn, Senta dennoch an sich zu reißen, um mit ihr zu experimentieren, wie schon mit hundert Anderen vor ihr. Aber er thut das nicht; er liebt sie; und weil er sie mehr liebt, als jene hundert früheren Opfer, will er sie nicht ins Verderben ziehen; lieber will er auf ewig verdammt bleiben, als daß sie es durch ihn erst werden sollte. Er gibt ihr Wort ihr zurück, nimmt ihr Opfer nicht an, und geht. Hier handelt er völlig frei und selbständig. Und nicht minder handelt Senta frei und selbständig, wenn sie, nachdem sie sich verlassen, ihr Opfer verworfen sieht, trotzdem sich für gebunden hält (obgleich sie dies in Aller Augen, außer den ihrigen, noch nicht ist) und auf die Gefahr hin, allein zu Grunde zu gehen, ohne dem Schicksalsspruch völlig Genüge gethan zu haben, sich dennoch opfert, aber eben durch dieses freiwillige Opfer, welches eine weitere Prüfung überflüssig macht, den Holländer erlöst.

Ist das kein tragischer Konflikt? Ist das keine dramatische Lösung? Es liegt, unserer Meinung nach, nur in einer irrtümlichen Auffassung der Vorbedingungen, wenn man dies nicht hat erkennen wollen. Nach unserer Anschauung erhält auch Erik hierdurch die ihm gebührende Stelle im Drama. Er ist nicht da, um in direkten Konflikt mit Senta zu geraten, — dazu ist weder seine Natur, noch Sentas Neigung zu ihm ausreichend, — sondern er ist das Medium, um den Charakter des Holländers zu entwickeln und hierdurch den tragischen Konflikt zwischen letzterem und Senta erst hervorzurufen. Erik, aber nicht der Holländer oder Senta, ist die passive Natur des Stückes; er muß leer ausgehen, weil er nicht fähig ist, zu handeln, sondern nur zu klagen und zu dulden.

Kulke vergleicht Eriks Verhältnis zu Senta mit dem

Brackenburgs zu Klärchen. Dieser Vergleich ist nach einer Seite hin sehr treffend, aber er beweist nichts gegen die dramatische Gestaltung der Motive im „Holländer". Weshalb Erik notwendig vorhanden sein muß, glauben wir bewiesen zu haben; weit schwieriger dürfte es sein, die dramatische Notwendigkeit Brackenburgs im „Egmont" nachzuweisen! Brackenburg ist ebenfalls eine durchaus passive Natur; aber nicht nur, daß er als solche in keinen tragischen Konflikt geraten kann, sondern er ruft auch nicht einmal indirekt einen hervor. Er tritt Egmont nie entgegen, er kann Klärchen zu nichts bestimmen, an nichts hindern; er ist eine rein lyrische Figur, eine Folie für Egmonts Liebe, nur um des Kontrastes willen da. — Fragen wir aber nun weiter: welche dramatische Mission hat denn Egmonts Liebe? Welche tragischen Konflikte ruft denn *sie* hervor? Worin liegt überhaupt die *dramatische* Notwendigkei des Vorhandenseins von Klärchen? Bestimmt oder hindert sie irgend etwas in Egmonts Schicksal? Ist ihr freiwilliger Tod ein Erlösungswerk für ihn? Nichts von alledem. Egmont wüßte nicht einmal, daß sie gestorben wäre, wenn sie ihm nicht im Traum erschiene, ein Effekt, den bekanntlich schon *Schiller* getadelt hat. Auch Klärchen ist also in der That für das Drama „Egmont" nichts als eine zwar unendlich poetische und reizvolle, aber nichtsdestoweniger nur Episode.

Es handelt sich jedoch hier nicht um eine Analyse des „Egmont". Wir wollten nur beiläufig darauf hindeuten, daß ein poetisches Werk, wenn es von einem Genie geschaffen wurde, selbst dann, wenn man in ihm Fehler nachweisen könnte, der Vorzüge noch genug besitzt, um erstere über letzteren getrost vergessen zu können. Wenn jedes Werk, dem man keine wesentlichen Fehler gegen gewisse allgemeine Grundregeln vorwerfen könnte, schon ein vortreffliches Werk genannt werden dürfte, so wäre es nicht so schwer, eins zu liefern! Die Überschreitungen des Genies sind aber erhebender und fruchtbarer, als alles peinliche Schritt- und Schnurhalten des mäßigen Talents.

Wir haben versucht, die poetische Komposition im „Holländer" gegen gewisse Anschuldigungen zu verteidigen, die wir nicht gerechtfertigt fanden. Wenn uns dies aber auch nicht gelungen wäre, oder wenn andere erhoben werden könnten, die schwerer

ins Gewicht fielen, als jene — der Zauber, die erschütternde, ja hinreißende Wirkung des „Holländer" wären doch nicht hinweg zu disputieren. Denn sie liegen nicht im einzelnen Motiv, sondern in der poetischen Wirkung der Totalität, welche uns kundgibt, daß wir einem Genie gegenüberstehen, dem nun einmal mit „Regeln" allein nicht beizukommen ist!

Der Fliegende Holländer in Baden-Baden.

(1874.)

Der Fliegende Holländer erschien am 28. Oktober 1874 zum erstenmal in Baden-Baden. — Es war dies ein musikalisches Ereignis, welches das Publikum zu schätzen wußte. Das Haus war bis auf den letzten Platz angefüllt, so daß gar mancher Musikfreund kein Billet mehr erhalten konnte; drei Tage vor der Aufführung waren schon alle Sperrsitze verkauft. Bisher war die Ansicht herrschend gewesen, daß der Fliegende Holländer auf unserer kleinen Badener Bühne unmöglich sei; die früheren Direktionen hatten diese Aufgabe nicht lösen zu können geglaubt, oder sich der Mühe und Opfer nicht unterziehen wollen, die dekorativen Schwierigkeiten, welche namentlich der erste Akt bietet, zu besiegen. Daß Generaldirektor G. zu Putlitz alle Hindernisse beseitigte und das fesselnde Jugendwerk Wagners uns darbot, ist daher um so mehr mit aufrichtigem Dank und lebhafter Anerkennung begrüßt worden.

Will man Richard Wagners Reformideen genau kennen lernen und seine Schöpferkraft richtig beurteilen, so wird man die Bekanntschaft mit seinen Werken — es sind seit Vollendung der Götterdämmerung nicht weniger als zehn — am besten in chronologischer Folge machen. Während seine neuesten Schöpfungen völlig außerhalb des formellen Kreises stehen, in welchem sich bis dahin die „Oper" bewegt hat, ist in den früheren Werken

Wagners nachzuweisen, wie er Schritt für Schritt seinem hohen Ziele sich genähert, sich mehr und mehr von den bis dahin üblichen Formen und Traditionen entfernt hat, bis er schließlich sein Kunstideal in voller Reinheit darstellte.

Im Rienzi stand Wagner noch vollkommen auf dem Boden der „großen Oper", wie sie nach französischen Mustern sich auf der deutschen Bühne eingebürgert hatte. Wer nun in dieser Form das Endziel der Oper überhaupt erblicken wollte, würde demnach „Rienzi" allen späteren Werken vorzuziehen haben. Für Wagner war dies aber nur der allererste Ausgangspunkt zu höherem, selbständigem Schaffen.

Der Fliegende Holländer war sein nächstes Werk — es ist bereits fünfunddreißig Jahre alt. Hier verließ er schon teilweise die bisher üblichen Opernbahnen, und zwar sowohl in formeller Hinsicht, als in Bezug auf die zur Anwendung gebrachten Kunstmittel. Wir finden in diesem Werke noch Lieder, Cavatinen, Duette, Chorsätze in der alten Form, von großem melodischen Reiz und jugendlicher Frische der Erfindung — aber anderseits Szenen, die sich den bis dahin gültigen Mustern schon nicht mehr anschließen und als ihre einzige Norm die ganze Wahrheit der Situation, den dramatisch-musikalischen Gehalt erkennen lassen. Gleichzeitig tritt die Tonmalerei der Instrumente hier in ihre vollen Rechte und schafft uns musikalische Bilder von einer Naturwahrheit und Macht, wie sie eben nur das Genie zu schaffen vermag.

So bietet uns der erste Akt ein musikalisches Stimmungsbild von einer seltenen Einheit und wahrhaft elementaren Gewalt der Wirkung. Der Seesturm in den nordischen Scheeren, das gefahrvolle Matrosenleben mit seinem rasch wechselnden Schicksal, die „Meeresstille und glückliche Fahrt" am Schluß — das sind Momente, wie sie kein anderer Musiker mit gleicher Naturwahrheit dargestellt hat. Von nicht geringerer Wirkung ist die Charakterzeichnung des düsteren Holländers, dessen geheimnisvolles Auftreten so spannend vorbereitet wird, während die große Arie uns sein Schicksal erschütternd darlegt.

Wie dieser erste Akt, der gleichsam durch Sturm und Nebel sich durchkämpfen muß, und in dem wir den Helden unter einem schweren Banne leiden und ringen sehen, einen tiefernsten, fast melancholischen Eindruck hervorruft und hervorrufen soll, so ver-

setzt uns der zweite Akt, in welchem die Erlösung, in Gestalt eines opferwilligen Weibes mit schwärmerischer Hingebung, uns entgegentritt, in eine sonnig heitere, beruhigende Stimmung, welche durch das Spinnerlied sofort zum prägnantesten Ausdruck gelangt — ein poetisches Gegenbild zum ersten Akt, wie es reizvoller nicht gedacht werden kann. Der dramatische Höhepunkt des zweiten Aktes ist auch zugleich der musikalische: der Eintritt des Holländers in Sentas Haus gehört zu den bedeutendsten dramatischen Momenten, und das daran sich schließende große Duett zu den schönsten Szenen, welche Wagner, der Sänger der siegreichen Liebe, geschaffen.

Im dritten Akt ist wieder heftiger Kampf, der zu einem Konflikte führt, den nur der Tod lösen kann. Hier herrscht wieder die düstere Stimmung des ersten Aktes, aber noch gesteigert durch das dämonische Element, das hier entfesselt wird. Die prachtvollen Doppelchöre und das leidenschaftliche Schluß-Terzett sind die Höhepunkte dieses Aktes, dessen Eindruck nur einigermaßen unter der Nachwirkung des überall siegreichen zweiten Aktes zu leiden hat.

Die Dichtung zum Fliegenden Holländer wurde auf der See selbst konzipiert, während einer 3½ wöchentlichen Fahrt von Riga nach London und Paris (1839), die Wagner in einem Segelschiff unternahm, und dabei dreimal von so heftigem Sturme zu leiden hatte, daß der Kapitän sich genötigt sah, in einen norwegischen Hafen einzulaufen. Die Durchfahrt durch die Scheeren machte einen wunderbaren Eindruck auf Wagners Phantasie; die Sage vom Fliegenden Holländer, wie er sie aus dem Munde der Matrosen alles Ernstes bestätigt erhielt, gewann in dem jungen Dichterkomponisten (Wagner war damals sechsundzwanzig Jahre alt) jene charakteristische Lokalfärbung, die ihr nur die selbsterlebten Seeabenteuer verleihen konnten. — Aber auch in Paris ließ der Zauber des Holländers nicht nach; Wagner trug sich mit der Hoffnung, dieses Werk in der Großen Oper aufgeführt zu sehen. Er übergab das Textbuch zur Prüfung dem Direktor Leon Pillet, dem es so sehr gefiel, daß er es Wagner — abkaufte und einem unbedeutenden Komponisten (Dietsch) übergab, welcher die Oper auch als „Vaisseau fantôme“ zur Aufführung gebracht hat. — Wer kennt diese Oper?...

Durch diese trübe Erfahrung belehrt, wandte Wagner seinen Blick von jetzt an nur noch nach Deutschland. Inmitten von Sorgen, Entbehrungen und Enttäuschungen aller Art komponierte Wagner sein Werk in 7 Wochen fertig, bis auf die Ouvertüre, die er erst zwei Monate später schrieb. Mit dem Matrosenchor und Spinnerlied hatte er begonnen; Alles ging wie im Fluge von statten. Er selbst sagt hierüber: „Soweit meine Kenntnis reicht, vermag ich im Leben keines Künstlers eine so auffallende Verwandlung, in so kurzer Zeit vollbracht, zu entdecken, als sie bei dem Verfasser von Rienzi und Holländer sich zeigt, von denen der erste kaum beendigt war, als der zweite fast fertig schon vorlag. Wohl Jeder fühlt bei dem Vergleich beider, daß mit dem Autor etwas Bedeutendes vorgegangen war; vielleicht eine tiefe Erschütterung, jedenfalls eine heftige Umkehr, veranlaßt durch eine ebenso heftige Sehnsucht". — Rienzi gelangte 1842 in Dresden zur ersten Aufführung, der Holländer bereits zu Anfange des darauf folgenden Jahres.

Es ist selbstverständlich, daß eine Oper, welche für die größten Bühnen gedacht wurde, den räumlichen Verhältnissen unseres kleinen Hauses sich nur schwierig anpassen ließ, und zwar nicht allein in dekorativer, sondern auch in musikalischer Hinsicht. Die für weite Räume berechnete Instrumentation mußte in unserem kleinen Zuschauerraum notwendigerweise sehr stark erscheinen; die forti wurden zwar nach Möglichkeit gemäßigt, namentlich befleißigte sich die Baßtuba einer merkwürdigen Zartheit, mit welcher auch die Pauke sympathisierte. Aber dadurch, daß das Streichquartett schwächer als in Karlsruhe besetzt war, trat immerhin das Blech in den Vordergrund und deckte die Streichmusik mehr als erwünscht. Wir würden dieses nicht zu vermeidenden Umstandes gar nicht erwähnen, wenn er nicht den Anti-Wagnerianern (die besonders aus Klassikern und Italienern — eine seltsame Gesellschaft — bestehen) willkommen wäre, um hieraus einen Tadel gegen Wagner zu formulieren. — Ein Sturm in der Nordsee kann nicht mit Flöten und Schalmeien geschildert werden, und die dämonische Erscheinung des Holländers verlangt eine andere Charakteristik, als die — des Troubadour!

Es sieht schlimm aus mit dem Verständnis des Publikums, so lange es überhaupt noch nötig erscheint, dergleichen zu betonen. Von den Bedingungen des künstlerischen Ausdrucks, von den

Unterschieden der verschiedenen Stilarten haben freilich nur die wenigsten einen klaren Begriff. Aber wo das eingehende Verständnis fehlt, — das man ja unmöglich von jedem Hörer erwarten kann — verlangen wir wenigstens frische Empfänglichkeit für die Eindrücke des Kunstwerkes, unbefangene Hingebung an seine unmittelbare Wirkung, und vor allem Respekt vor dem Genie.

Und daß wir hier einem Genie gegenüberstehen — welcher Unbefangene sollte das nicht empfinden? Richard Wagners ursprüngliche Natur, die lediglich auf sich selbst fußende, nur aus sich selbst heraus schaffende Schöpferkraft tritt zum ersten Male im Holländer uns so überzeugend entgegen. Da ist Alles von einer Frische und Unmittelbarkeit der Empfindung, von einer Lebendigkeit und Wärme des Ausdrucks, wie sie durch keine Reflexion jemals ersetzt werden könnten.

Spohr war der Erste, der das erkannte: er war auch der Erste, welcher den Holländer in Kassel aufführte, nachdem er in Dresden nur einen sehr mäßigen Erfolg gehabt hatte. Damals schrieb Spohr — vor 30 Jahren: „Insoweit glaube ich schon mit meinem Urteil im klaren zu sein, daß ich Wagner unter den jetzt lebenden Komponisten für den begabtesten halte. Wenigstens ist sein Streben in diesem Werke dem Edlen zugewandt, und das besticht in jetziger Zeit, wo Alles darauf ausgeht, Aufsehen zu erregen oder dem gemeinsten Ohrenkitzel zu fröhnen.“ —

Lohengrin in Dresden.

Erste Aufführung.

(1859.)

Der ersehnte Moment war nun endlich gekommen, der den edlen Schwanenritter nach langer Fahrt dahin geleiten sollte, wo seine erste Heimat war! Zwölf Jahre hat er auf dem weiten Wege zugebracht — spät kam er, doch er kam! — War doch „Lohengrin“ in Dresden geschrieben und für Dresden bestimmt. Auf die dortigen ausgezeichneten Künstlerkräfte zunächst berechnet, hätte er von hier aus seinen Weg über Deutschlands Bühnen antreten sollen. — Daß und warum es anders kam und kommen mußte, wissen wir alle — und wenn auch jetzt, nachdem fast sämmtliche musikalische Hauptstädte des deutschen Südens und Nordens Weimar (erste Aufführung am 28. August 1850) nachgefolgt und Dresden vorangegangen sind, die dortige Aufführung nicht mehr die große und allgemeine Bedeutung haben kann, die sie früher unzweifelhaft gehabt hätte — so ist dieser künstlerische Akt doch auch heute noch für Dresden von hoher Wichtigkeit: sowohl in betreff der dortigen künstlerischen Zustände, als in Rücksicht auf die zahlreichen, unwandelbaren Verehrer Wagners, welche Sachsens Residenz von jeher (sowohl im Publikum, als unter den Künstlern) zählte, und welche, neben der Bewunderung für den entfernten Meister, auch die Traditionen pietätvoll treu bewahrten und nunmehr glänzend erfüllten, die

über dieses Werk vom Schöpfer selbst noch ihnen hinterlassen wurden.

Von jener Künstlerzahl, die 1847 Wagner zur Seite stand, sind auf der Dresdener Bühne nur noch zwei zurückgeblieben — aber zwei Künstler ersten Ranges, die Grundpfeiler und Ehrensäulen der Oper: Tichatschek und Mitterwurzer. Die treffliche Kapelle zählt wohl noch viele von jener alten, ruhmgekrönten Garde, die am 6. August, — über ein Dezennium in ihrem Geiste verjüngt, — mit uns empfunden haben mag, welchen Abschnitt in ihrem Leben, wie in dem der Dresdener Oper, dieser Tag bedeutete. Es war eine weihevolle und doch zugleich wehmütige Stimmung, mit der wir jene bis auf den äußersten Raum gefüllte Kunsthalle betraten, in der einst „Rienzi", „Holländer" und „Tannhäuser" zuerst erklangen. — Wie am Dirigentenpulte heut ein Anderer stand, so suchten auch die Blicke einen Zweiten vergeblich, dem dieser Abend vor allem ein Jubelfest gewesen wäre, das er, nach menschlicher Berechnung, mit uns erleben konnte — wäre er nicht längst vor der Zeit hingerissen worden zu den Toten: unser Theodor Uhlig! Erinnerung und Liebe seien treu bewahrt, sie kann uns Niemand rauben. — Jetzt aber sei der Blick von dem Vergangenen der Gegenwart dankbar zugewandt.

„Lohengrin" ist noch mehr wie jede andere vorhergehende Wagnersche Oper für Kräfte und Mittel ersten Ranges angelegt. Hierin ist wohl der hauptsächlichste Grund zu suchen, daß dieses Werk (im Verhältnis zu „Tannhäuser") sowohl auf den Bühnen weniger schnell sich Bahn brach, als es dem verständnisvollen Erfassen der Künstler wie des Publikums natürlich auch nur langsamer zugänglich sein konnte. Es gehört ein liebevolles Eingehen in das Wesen des Kunstwerks und ein gewisser Grad von Abstraktionsvermögen dazu, um bei Aufführungen auf kleineren Bühnen, mit schwächeren, teilweise vielleicht sogar unzureichenden inneren oder äußeren Mitteln, die Mängel der Ausführung und Darstellung teils ohne Störung in der Stimmung zu ertragen, teils nicht verkehrterweise dem Kunstwerk selbst zum Nachteil anzurechnen. Die vielen verständnislosen Urteile der Presse, die man über „Lohengrin" noch immer zu hören bekommt, mögen zum größeren Teil in diesem Mangel an kritischem Abstraktionsvermögen ihren Grund haben. Denn ich bin der

festen Überzeugung (die in Dresden nach verschiedenen Richtungen vollkommen bestätigt ward), daß eine in jeder Hinsicht normale Aufführung — (und eine andere wird sich doch hoffentlich kein Komponist beim Schaffen denken sollen?) — so unmittelbar und vollständig schlagend wirken muß, daß in kunstempfänglichen und nicht geradezu bornierten oder böswilligen Naturen eine andere als gehobene, ja begeisterte Stimmung gar nicht aufkommen kann. Wir haben das bei nur teilweise ausreichend unterstützten Aufführungen selbst schon oft genug mit Freuden erlebt.

Da ich nun bis jetzt noch niemals Gelegenheit gehabt hatte, „Lohengrin" auf einer Bühne ersten Ranges zu sehen, war meine Spannung auf die Wirkung um so größer, als man in Dresden in mehr als einer Hinsicht eine normale Aufführung erwarten durfte. Selbst wenn man jede Note kennt, und allenfalls Phantasie genug besitzt, um sich dazu denken zu können, wie alles klingen und wirken könnte und müßte — ist doch die durch die Genialität des auffassenden und darstellenden Künstlers hinzukommende selbstschöpferische That durch nichts zu ersetzen, so wenig sie sich im voraus mit Sicherheit bestimmen läßt. Auch die lebendige Kraft großer Orchester- und Chormassen muß unmittelbar empfunden sein, um vollständig wirken zu können.

Kann ich nun allerdings nicht umgehen, hier auszusprechen, daß auch die Dresdener Aufführung eine im Sinne des Komponisten normale noch nicht genannt werden konnte, — hierzu müssen zu viele und zu mächtige Faktoren zusammen wirken, als daß man dafür den Einzelnen verantwortlich machen dürfte — so kann doch nicht geleugnet werden, daß teils verschiedene Einzelleistungen, teils viele Momente des Zusammenwirkens kaum schöner und größer gedacht werden können. Das Resultat darf folglich als ein sowohl für die Verehrer Wagners, als für den Ruhm und die Wirkung des Werkes ehrenvolles, teilweise sogar glänzendes bezeichnet werden. Mit dieser Anerkennung sei zugleich unser Dank gegen Alle ausgesprochen, welche hierzu beitrugen, indem sie mit sichtlichem Eifer zusammenwirkten, um die erste Aufführung des „Lohengrin" in Dresden zu einer gelungenen und festlichen zu erheben: gegen die Generaldirektion, welche die Oper (trotz der speziell für Dresden erhobenen persönlichen Bedenken) auf das Repertoire brachte und keine Kosten scheute (man spricht von 16,000 Thlr.), um sie so

brillant als möglich auszustatten; gegen die Sänger, welche mit ebensoviel Liebe und Hingebung als Erfolg das Werk durch ihre Leistungen feierten und zierten; gegen die Kapelle, welche, ihres altbewährten Ruhmes wert, zum Gelingen des Ganzen so wesentlich beitrug; endlich gegen deren Dirigenten Kapellmeister Krebs. Namentlich sei aber auch unseres Tichatschek mit Dank gedacht, des glühenden Verehrers und genialen Interpreten Wagners, dem „Lohengrin" am längsten und am genauesten bekannt war, und welchem infolge dessen ein noch größeres Verdienst um den musikalischen Teil der Gesammtdarstellung zuerkannt werden muß, als dem unvergleichlichen Sänger ohnehin schon von jedem Verehrer der Kunst, und Wagners insbesondere, zugeteilt werden müßte.

Eine Analyse des „Lohengrin" werden unsere Leser wohl schwerlich hier erwarten! Für ein schon so oft und so gründlich besprochenes Thema darf man nur dann noch das Wort ergreifen, wenn man wirklich neue Gesichtspunkte aufzustellen, neue Erörterungen anzuknüpfen hat. Darauf kommt es aber jetzt nicht an; hier soll nur eine Relation des Geschehenen und Erlebten gegeben werden, um denen, welchen „Lohengrin" nicht minder als uns selbst schon bekannt ist, einen annähernden Begriff von der Aufführung zu geben.

Von musikalischer Seite ist rühmend hervorzuheben, daß man im Ganzen strebte, die Partitur in einer Vollständigkeit wiederzugeben, die uns um so mehr erfreute, als wir schon oft erfahren mußten, wie wenig pietätvoll man an anderen Bühnen ersten Ranges gerade in dieser Hinsicht verfahren ist, obgleich der Dichter-Komponist gegen jeden Strich in seinem Werk bekanntlich protestiert. Hatten wir uns demnach auf verschiedene, jetzt leider sehr gebräuchliche große Striche (namentlich im zweiten Akt) schon gefaßt gemacht, und wurden wir im Gegenteil gerade hier durch größere Vollständigkeit aufs angenehmste überrascht, so mußten die zwei empfindlichsten Striche um so mehr auffallen, da sie an Stellen angebracht waren, wo wir sie am wenigsten erwartet hätten: im Schlußchor des ersten Finale und im Liebesduett des dritten Aktes. Der erste Strich ist durch nichts zu rechtfertigen; dieser Ensemblesatz in B dur („O fänd' ich Jubelweisen") ist so schön gebaut und gesteigert, daß durch den Strich des D dur-Mittelsatzes die ganze Symmetrie gestört, und be-

deutend an Wirkung verloren wird, ohne an Zeit mehr zu gewinnen, als etwa zwei Minuten, die man jedoch leicht hätte wieder einbringen können, wenn man den Chor im richtigen Tempo (d. h. „sehr lebhaft") und nicht bedeutend zu langsam genommen hätte. Da „Lohengrin" nur sehr wenige solcher abgerundeten, symmetrisch gebauten Ensemblesätze im älteren Opernstile enthält, sollte man diese doch gerade am allerwenigsten angreifen! Im deklamatorischen Einzelgesang wären einzelne kleine Striche eher zu rechtfertigen, wenn etwa die Stimmlage, oder die Besorgnis vor zu großer Ermüdung des Sängers, solche Konzessionen genügend motivieren, ohne das Werk wesentlich zu beeinträchtigen. Aus diesem Grunde sind z. B. die kleinen Striche im zweiten Akt (im Duett zwischen Telramund und Ortrud, und in der Szene Telramunds auf den Stufen des Münsters) zu entschuldigen; nicht aber die Beseitigung des Gesanges von Elsa: „Ach könnt' ich deiner wert erscheinen" im Liebesduett des dritten Aktes. Denn einesteils wird hierdurch der poetischen Motivierung Gewalt angethan, weil der Übergang zwischen Lohengrins „Atmest du nicht" zu Elsas „O mach' mich stolz" zu gewaltsam ist, und andernteils dürfte bei einer so reichbegabten Elsa, wie Frau Bürde-Ney, Schonung der Stimmmittel sicher nicht als Entschuldigung angegeben werden können!

Eine zweite Ausstellung, die wir für wesentlicher halten, betrifft die Tempi. Kapellmeister Krebs, welcher die Oper fleißig einstudiert hatte, bekundet fast durchweg die Tendenz, die langsamen Tempi nach unserm Gefühl zu schnell, die schnellen dagegen zu langsam zu nehmen. Über ersteres ließe sich allenfalls streiten, letzteres aber ist definitiv. Man kann zwar einwenden, daß Normaltempi nicht vorhanden seien, weil Wagner selbst die ganze Oper nie dirigierte und die Partitur auch nicht habe metronomisieren können. Jedoch ist das musikalische Gefühl ein Kriterium, welches zwar in feineren Nuancen verschieden sein, in der Grundauffassung aber nicht wesentlich differieren kann und darf. Überdies haben schon mehrere Kapellmeister gerade in dieser Frage mit dem Komponisten persönlich verkehrt, und unter allen Auffassungen dürfte wohl die Lisztsche die richtigste sein, welche uns durch die zahlreichen Aufführungen des „Lohengrin" in Weimar so überzeugend geworden und so fest eingeprägt ist, daß jede große Abweichung davon als Mißgriff erscheinen muß.

Als die wesentlichsten Tempodifferenzen hebe ich folgende hervor. Auffallend zu langsam waren: der Schlußchor des ersten Aktes und der Anfang der dritten Szene des zweiten Aktes, wo der Aufbau des Orchesters auf den D dur-Dreiklangslagen, bis zum Eintritt des Männerchors, frischer und bewegter sein muß, um nicht zu ermüden. Zu schnell waren dagegen: die Instrumental-Einleitung; Elsas „In lichter Waffen Scheine" (mit der späteren Parallelstelle) in der zweiten Szene des ersten Aktes (in diesem Tempo kann die Harfe kaum noch folgen); auffallend zu schnell das Gebet (Es dur $^3/_4$), welches Wagner ausdrücklich als „feierlich" bezeichnet hat; ferner Elsas „In Früh'n laß mich bereit dich sehn" im zweiten Akt (weil dadurch die schönen Violinpassagen gar nicht zur Geltung kommen); entschieden zu schnell endlich Lohengrins „Atmest du nicht" im dritten Akt; (in diesem Tempo werden die getragenen, wie im Äther schwebenden Triolen der Holzbläser notwendigerweise hastig und gestoßen, und erzielen nicht den beabsichtigten Effekt). — Dies sind nur die hervorragendsten Differenzen; über kleinere wollen wir nicht rechten, da man den Sängern hier natürlich einige Freiheit in der Auffassung gestatten muß. Doch war die Tendenz zu schnellerer Bewegung im Ganzen vorherrschend, in verschiedenen Stellen auch mit guter Wirkung. Nur der König (Hr. Freny) schleppte durchweg und zeigte überhaupt eine wenig erfreuliche Schwerfälligkeit in der deklamatorischen Behandlung; er sang auch nicht immer rein. Daß die Partie für ihn zu tief liegt, gilt hier zu seiner Entschuldigung, nicht aber in betreff der Auffassung.

Über die übrigen Solosänger läßt sich durchweg nur Erfreuliches, teilweise sogar Glänzendes berichten. Tichatschek ist ein Lohengrin, wie man ihn wohl nirgends besser wünschen und finden wird. Seine ewig jugendfrischen, kolossalen Mittel entfaltete er hinreißend schön; er beherrschte sie dabei mit einer künstlerischen Gewalt, die nichts zu wünschen übrig ließ und die höchsten Wirkungen erzielte. Schon sein Auftreten war imponierend — erst die sanfte Anrede an den Schwan, dann das siegesgewisse Auftreten in der Ansprache an König und Volk — und so durchgängig, mit feinstem künstlerischen Verständnis den Intentionen Wagners folgend. Selbst einzelne Phrasen brachte er hierdurch zu einer kaum geahnten Geltung, wie z. B. im Finale des zweiten Aktes: „Nicht dir, der so vergaß der Ehren"; „Ja

selbst dem König darf ich wehren"; „Euch Helden soll der Glaube nimmer reuen" u. s. f. — Wie warm Tichatschek im dritten Akt das Liebesduett und die Erzählung vom Gral, wie ergreifend seinen Abschied von Elsa gesungen hat, ist hiernach fast selbstverständlich. Auch in den Ensemblesätzen war Tichatschek's Darstellung von durchgreifender Wirkung; den poetischen Gegensatz zwischen ihm und den feindlichen Mächten, dem zagenden Volke, hob er in jeder Phrase, unterstützt von seinem alles besiegenden Organ, zur selbständigen Geltung musterhaft schön hervor.

Ein gleiches gilt von Mitterwurzer, dessen vollendete Künstlerschaft nicht hoch genug geschätzt werden kann. Bei ihm wäre auch nicht eine Phrase zu finden, die wir anders oder besser hätten wünschen können. — Seine imposante Erscheinung, sein vortreffliches Spiel, seine gewaltige Stimme — alles wirkte zusammen, um ihn für die Partie des Telramund ganz besonders geschaffen zu zeigen. Um einzelnes namentlich hervorzuheben, sei u. a. seine erste Anrede an den König gerühmt, die er prachtvoll sang und deklamierte, ebenso seine Anrede von den Stufen des Münsters, und das große Duett im zweiten Akt mit Ortrud, in welchem er z. B. sein Solo: „Durch dich mußt' ich verlieren" mit hinreißender Gewalt und Leidenschaftlichkeit wiedergab. Auch in den Ensembles wirkte er mächtig.

Frau Krebs-Michalesi unterstützte ihn als Ortrud ausgezeichnet. Diese Partie ist wohl die schwierigste und anstrengendste der ganzen Oper; sie verlangt die Anspannung aller Kräfte, lebhaftes Spiel und seltenen Tonumfang. Frau Krebs-Michalesi hat uns durch ihre Darstellung aufs freudigste überrascht; auch wo ihre Mittel nicht ganz ausreichten (wie im dritten Akt), begegnete man überall einer künstlerischen Auffassung. Daß sie sich verschiedene Intervalle geändert und ihre Partie mitunter bequemer gelegt hatte, wollen wir ihr nicht zum Vorwurf machen; doch hätte das Punktieren wohl geschickter und wirksamer geschehen können. Ihr Spiel war leidenschaftlich und dabei doch durchweg edel; besonders schön sang sie im zweiten Akt mit Telramund „Der Rache Werk", später „Entweihte Götter". Überhaupt habe ich das große Duett zwischen Ortrud und Telramund niemals so vollkommen gehört. Bei einer solchen Ausführung

können Tadel über zu große Länge (die sich vorzugsweise gegen diese Szene zu richten pflegen) gar nicht aufkommen.

Frau Bürde-Ney war die vierte in diesen Künstlerbunde. Daß auch ihrer nur rühmend und ehrenvoll gedacht werden kann, versteht sich bei ihrer Meisterschaft von selbst. Sagt auch die „traumselige" Natur der Elsa sowohl ihrer Erscheinung, als ihrer für den heroischen Gesang recht eigentlich vorbestimmten wundervollen Stimme weniger zu, als viele andere, von ihr unübertrefflich dargestellte Partieen, so konnte doch ihr beneidenswert schönes und reiches Organ und ihre vollendete Gesangskunst nicht anders als schlagend wirken. Sie wußte die zarte Weichheit ihrer Partie sehr innig zur Geltung zu bringen — ich erinnere an verschiedene Stellen der zweiten Szene des zweiten Aktes („Euch Lüften", „Kehr' bei mir ein"), wie überhaupt an das ganze Duett mit Ortrud; an den Ensemblesatz des zweiten Finale („Was er verbirgt, wohl brächt' es ihm Gefahren" sang sie unvergleichlich) — während sie in den leidenschaftlich erregten Partieen wohl von keiner Sängerin übertroffen werden dürfte, z. B. im Streit mit Ortrud „Du Lästerin! Ruchlose Frau!", im Liebesduett des dritten Aktes „Hilf Gott, was muß ich hören", „Nichts kann mir Ruhe geben" und im Finale „Daß du mich strafest"; ein großartiger Moment.

Hr. Eichberger konnte als Heerrufer genügen, er sang verständig und gut; daß seine Stimmmittel nicht kräftiger sind, kann ihm nicht zum Vorwurf gemacht werden. Übrigens dürfte es jedem Sänger schwierig genug werden, mit den kolossalen Mitteln der Künstlertrias Bürde-Ney, Tichatschek und Mitterwurzer erfolgreich zu konkurrieren. — Mit den Königstrompetern wäre aber ein ernstes Wort zu sprechen — oder richtiger mit denen, welche sie dahin gestellt haben! Die Königstrompeten sind keine zu übersehende Nebensache; man hatte sie aber Leuten übertragen mit miserabeln Instrumenten und einem Tonansatz, der an unsere Postillone erinnerte. Sie hatten keinen Begriff von dem, was aus dem C dur-Satze zu machen sei, der nicht einmal rhythmisch richtig geblasen wurde. Da diese vier noch die besten waren, kann man sich ungefähr denken, wie schlaftrunken das D dur-Morgenlied im zweiten Akt geklungen hat — das Publikum lachte! Natürlich mußte der Trompetenmarsch im dritten Akt unter diesen Auspizien verpfuscht werden, woran jedoch

auch die Regie nicht ohne Schuld ist, da die Aufstellung der einzelnen Heeresmassen ziemlich ungeschickt (zu dicht aufeinander, mit zu vielen Schwenkungen und zu weit nach hinten) erfolgte und überdies die Trompeten schon in zu weiter Ferne begannen, so daß sie entweder nicht in Takt kamen, oder (wie die F-Trompeten) schon fertig waren, ehe sie auf der Bühne standen. Solche Dinge dürften aber in Dresden nicht vorkommen.

Die Chöre sind zu loben, sie waren gut einstudiert und sangen mit Feuer, allerdings die Herren noch zu roh und schreiend, überhaupt nicht genug nuanciert; doch sind schöne Stimmen darunter und der Chor ist stark besetzt. Da ich in dieser Beziehung weder quantitativ noch qualitativ verwöhnt bin, machten die Chöre trotz einzelner Ausstellungen eine große Wirkung auf mich; die Macht des Schwanenchors im ersten Akt mit seiner unvergleichlichen Steigerung war erschütternd, ebenso die des Gebets und Schlußchors (abgesehen von den verfehlten Tempi). Die Männerchöre im zweiten Akt schlugen nicht minder entschieden ein, und von der Gewalt des zweiten Finales (namentlich des wundervollen Ensemblesatzes in C moll und C dur) hatte ich bis dahin keinen Begriff gehabt. Die vier brabantischen Edlen erlitten im ersten Akt leider eine eklatante Niederlage; dagegen ging die bekannte schwierige Stelle der Verschworenen im zweiten Akt über Erwarten sicher.

Die Regie war im ganzen lobenswert, obgleich ich in der Anordnung des Brautzuges im zweiten Akt und der des Heerbannes im dritten mehr erwartet hatte. Hier waren die Massen nicht flüssig genug, wie überhaupt größere Freiheit der Bewegungen auf der Bühne, weniger materielle Auffassung und noch mehr geistig gehobene Wiedergabe der poetischen Intentionen zu wünschen blieb. — Dies gilt auch teilweise von den Leistungen der im ganzen so ausgezeichneten Kapelle. Ich vermißte noch manche feine Nuance und zarte Farbe, an die mein Ohr von jeher in Weimar gewöhnt war; das ist freilich Sache des Dirigenten, und nicht der einzelnen Ausführenden. Die Bläser namentlich leisteten Vortreffliches, durchweg Künstlerisches. Doch sind das Mängel einer ersten Aufführung, die, namentlich bei der fast unerträglichen Hitze, verbunden mit der Anstrengung der letzten Proben, bei späteren Vorstellungen mit gehöriger Aufmerksamkeit leicht zu beseitigen sind und — wie ich von Musikern vernommen,

welche der zweiten Aufführung (am 8. August) beiwohnten — bei dieser auch bereits beseitigt waren. Diese zweite Aufführung soll durchweg noch frischer, ergreifender und poetischer gewirkt haben, also fast tadellos gewesen sein.

Die Ausstattung war brillant — durchweg mit neuen Kostümen und Dekorationen (die des ersten Aktes vom Hoftheatermaler Rahn, die zum zweiten und dritten Akt vom Architekturmaler Hahn gemalt). Namentlich war die Dekoration des zweiten Aktes sehr schön, die architektonische Anordnung ebenso natürlich als praktisch, die Morgenbeleuchtung mit dem Blick auf die Schelde sehr malerisch.

Fassen wir alles zusammen, so überwiegt das Günstige und Rühmenswerte die wenigen Ausstellungen so sehr, daß man die Dresdener Aufführung zu den besten zu zählen berechtigt ist, wie man auch von vornherein erwarten mußte. Die Aufnahme von seiten des Publikums war sehr warm. Die Hauptdarsteller wurden an vielen Stellen lebhaft applaudiert, (ebenso die Chöre), nach jedem Akt zweimal und im zweiten Akt Elsa und Ortrud nach ihrem Duett bei offener Szene gerufen. Zu den beiden ersten Vorstellungen war das Haus schon eine Woche vorher ausverkauft. Innerhalb der neun Tage vom 6. bis 14. August waren vier Vorstellungen angesetzt (am 6., 8., 11. und 14.), und voraussichtlich werden noch viele folgen. — Wir können jedem Verehrer Wagners aus bester Überzeugung anempfehlen, die Dresdener Aufführung zu besuchen.

Lohengrin in Mannheim.

Eine Aufführung ohne Striche.

(1873.)

Es ist von schlagender Charakteristik für die deutschen Opernverhältnisse und gibt den besten praktischen Kommentar zu den gerechten Anklagen, welche Richard Wagner in seinen Schriften wiederholt gegen die deutschen Bühnenleiter und Kapellmeister erhoben, daß die überaus größte Zahl der Verehrer Richard Wagners — und zwar nicht nur der gegenwärtig täglich anwachsenden, sondern auch der ältesten — eine vollständige Aufführung des Lohengrin noch niemals gehört hat! Und wenn sie sich hierüber auch mit Recht bitter beklagen dürfen, so ist doch das Geschick, welches hierdurch den Schöpfer des Lohengrin selbst betroffen, geradezu ein tragisches zu nennen.

Lohengrin ist recht eigentlich das Schmerzenskind Wagners zu nennen. Im Herbst 1846 wurde er begonnen, ein Jahr später war er schon vollendet*) — und kam in Dresden, wo

---

*) Über die Zeit der Entstehung des Lohengrin besitzen wir vom Dichterkomponisten selbst die genauesten Angaben. Im ersten Partiturentwurf, welcher, von Wagners eigner Hand geschrieben, Liszts Eigentum ward, finden sich folgende Daten:

Instrumental-Einleitung: Beendet 28. August (ohne Jahreszahl). Erster Akt: Begonnen 12. Mai 1847. Beendet 8. Juni 1847. Zweiter Akt: Begonnen 18. Juni 1847. Beendet 2. August 1847. Dritter Akt: Begonnen in Dresden 9. September 1846. Beendet 5. März 1847.

doch Rienzi, Holländer und Tannhäuser unter des Meisters eigner Leitung zuerst zur Aufführung gelangt waren, in Dresden, für dessen damals eminente Opernkräfte (Schröder-Devrient, Johanna Wagner, Tichatschek und Mitterwurzer) Lohengrin zunächst gedacht und bestimmt war, erst im Jahre 1859 unter Krebs' Direktion zur Aufführung. — Sogleich mit der künstlerischen Geburt des Lohengrin begannen die unglaublichen Hindernisse, welche sich dem königlichen Schwanenritter fort und fort entgegenstemmten, und seine Ausfahrt zunächst gänzlich unmöglich machten, dann aber noch jahrelang erschwerten.

R. Wagner, dessen künstlerische Reformideen der Dresdener Hoftheaterintendanz schon damals sehr unbequem zu werden begannen, geriet in Differenzen mit der landläufigen Theaterpraxis, welche gerade beim Lohengrin sich von so prinzipieller Art zeigten, daß der Meister zunächst davon absehen mußte, seine Partitur der Dresdener Hofbühne anzuvertrauen. Kurz darauf begann die Revolutionszeit von 1848—49. Wagner mußte Dresden verlassen, die Partitur aber legte der Verfolgte in die Hände seines Freundes Liszt, welcher das große künstlerische Vermächtnis, das ihm hiermit zuteil geworden, so zu würdigen und zu erfüllen verstand, wie nur ein Künstler und Freund von solchem Genie und so edler selbstloser Gesinnung es vermochte.

Am 28. August 1850, bei der mit dem großen Herderfest verbundenen Goethefeier, war es, als Liszt vor einer glänzenden Versammlung Lohengrin zum ersten Male aufführte. Jener Festtag war nicht nur der Geburtstag Lohengrins, sondern der Opern-Reform überhaupt, die seitdem sich unaufhaltsam weiter entwickelt hat. Liszts bahnbrechendes Voranschreiten in diesem wahrhaft kulturgeschichtlichen Momente erscheint erst in seiner ganzen Bedeutung, wenn man überschaut, wie der Rundgang des Lohengrin über die deutschen Bühnen ein so mühevoller und langsamer war. Die größten deutschen Theater waren die letzten, welche des kleinen Weimar Vorgang folgten: München (1857), Wien (1858), Berlin und Dresden (1859), Stuttgart (1869)! Sie alle wichen nur mit Widerstreben dem Druck der öffentlichen

Demnach hat Wagner mit der Komposition des dritten Aktes begonnen, hierauf den ersten, dann den zweiten vollendet — jeden in erstaunlich kurzer Zeit — und die Instrumental-Einleitung vermutlich zuletzt geschrieben.

Meinung. Bei jeder neuen Inszenesetzung mußte Lohengrin sich sein Terrain gleichsam wieder aufs neue erobern; überall begegnete er verwandten Hindernissen, die sich besonders in dem Widerwillen der Kapellmeister gegen eine würdige Einstudierung und in den heftigsten Angriffen der Tageskritik kundgaben.

War nun schon das langsame Voranschreiten dieses bedeutendsten Werkes der ganzen vor- und nachmärzlichen Musikepoche — während man über Meyerbeers „Prophet" mit wahrem Heißhunger herfiel und Gounods „Faust" mit Jubel begrüßte — ein trauriges Armutszeugnis für die Intelligenz der maßgebenden Zeitgenossen, so war die Art, wie man die Lohengrin-Aufführungen wohl oder übel ins Werk setzte, meist noch trauriger. Bei seiner ersten Aufführung in Weimar wurde Lohengrin ohne Striche gegeben — aber nur in wenigen Vorstellungen. Liszt mußte sich, wenn auch mit äußerstem Widerstreben, zu Konzessionen verstehen gegen die Intendanz, wie gegen die Sänger, welche die Partieen zu anstrengend, das Werk zu lang, zu schwer verständlich fanden — Einwürfe, die man im Jahre 1850 allerdings noch eher begreiflich finden konnte, als im Jahre 1873. Denn damals stand Lohengrin so völlig außerhalb, oder richtiger über allem, was man in der Oper für wirksam, bühnenmäßig und dankbar erkennen zu müssen glaubte, daß die Durchschnittsintelligenz nicht allein des Publikums, sondern auch der Ausführenden, nicht ohne weiteres und nicht mühelos auf jene Höhe der Anschauung sich aufzuschwingen vermochte, welche der Dichterkomponist zum Verständnis seiner Schöpfung forderte. Aber die Liszt'schen Konzessionen an die Tagesmeinung waren immerhin sehr gering und wurden mit möglichster Pietät gegen das Werk, mit möglichster Schonung des dichterischen und musikalischen Zusammenhanges vollzogen.

Zum Unglück für Lohengrin war aber Leipzig eine der ersten Bühnen, welche Weimar in der Aufführung nachfolgte.*) In Leipzig, welches damals noch zum größten Teile im Mendelssohn-Kultus schwelgte — so zwar, daß es sogar den Schumannschen Werken schwer ward, dagegen genügend aufzukommen — schwang Julius Rietz, ein Jugendfreund Mendelssohns und ein erklärter Gegner Wagners, den absoluten Herrscherstab

*) Im Januar 1854.

im Gewandhaus und im Theater. Als nun Rietz, dem Drängen des damaligen Theaterdirektors Wirsing (eines ächten Kulissenroutiniers) nachgeben und Lohengrin einstudieren mußte — natürlich aus keinem anderen Grunde, als um damit Geschäfte zu machen — ergriff er vor allem den Rotstift und richtete die Partitur in einer Weise her, daß jedem Wagnerkenner die Haut schaudern mußte. Auch sonst war diese Lohengrin-Aufführung eine sehr traurige — in der Besetzung, in der Inszenirung, wie in den Tempi —, so daß sie nach jeder Richtung dem Verständnis und der Weiterverbreitung des Werkes sehr hinderlich werden mußte. Das schlimmste dabei war, daß Rietz, welcher allgemein den Ruf eines außerordentlich tüchtigen Kapellmeisters genoß, von seinen Kollegen, welche einer nach dem andern in die übele Lage versetzt wurden, Lohengrin einstudieren zu müssen, mit einer Pietät nachgeahmt wurde, die man dem Dichterkomponisten in eben dem Maße entziehen zu müssen glaubte. Die Rietz'schen Partiturstriche machten die Runde über die meisten Bühnen — auch Eduard Devrient (gleichfalls ein Jugendfreund Mendelssohns) erbat sich dieselben für seine Karlsruher Musterbühne. Fand nun auch mancher Kapellmeister dieses Verfahren des einfachen Nachstreichens unter seiner Würde und stellte hier und da ein Stück wieder her, so kürzte er dann wieder an einem andern Orte, um seine Selbständigkeit zu wahren und die Normalzeit der Aufführung wieder herzustellen. So wurde es förmlich zum Glaubenssatz, daß Lohengrin ohne Striche unmöglich sei — ein Theater folgte dem andern hierin getreulich nach, und — der Dichterkomponist war ja fern, ein Verbannter im Auslande, auf den man keine Rücksichten zu nehmen hatte.

Wie sehr Wagner unter diesen Mißverhältnissen persönlich gelitten, hat er wiederholt ausgesprochen, unter anderm in seinem Briefe an einen italienischen Freund, über die Aufführung des Lohengrin in Bologna (datiert: Luzern, 7. November 1871). Hier sagt er:

„Sie müssen wissen, daß alle Erfolge, welche auch Lohengrin „auf den deutschen Theatern zuteil wurden, mir nie zu der „Genugthuung verhelfen konnten, diese Oper nach meiner An„leitung korrekt aufführen zu lassen. Meinen Anerbietungen, für „eine durchaus richtige Aufführung sorgen zu wollen, wich man „von allen Seiten aus, und ließ es gleichgültig auf sich beruhen,

„wenn ich nachwies, daß, wegen unrichtiger Ausführungen, zu„nächst allerwichtigste Züge meines musikalisch-dramatischen Poems, „wie die entscheidende Wendung im zweiten Akt, gar nicht zum „Verständnis kamen. Man hielt sich dafür an ein paar Orchester„vorspiele, an einen Chor, an eine „Cavatine", und meinte „damit genug gethan zu haben, da die Oper am Ende doch „gefiel. Ein einzigesmal gelangte ich in München dazu „(1867), mein Werk, wenigstens in betreff seines rhythmisch„architektonischen Baues, meinen Intentionen gemäß vollkommen „einzustudieren. Wer mit wirklichem Gefühl und Verständnis den „hieraus resultierenden Aufführungen beiwohnte, verwundert sich jetzt „nur über eins — nämlich daß es dem Publikum gänzlich gleich „blieb, ob es den Lohengrin so oder anders vorgeführt erhielt. „Ward die Oper späterhin wieder nach der alten Routine ge„geben, so blieb der Eindruck immer derselbe — eine Erfahrung, „welche den Direktor des Theaters nicht behaglich stimmen „konnte, mich aber notwendig wiederum sehr gleichgültig gegen „das Befassen mit dem deutschen Publikum machen mußte."

In einer seiner neuesten Kundgebungen („Ein Einblick in das heutige Deutsche Opernwesen") schreibt ferner Wagner:

„In Magdeburg hatte vor einigen Jahren ein Theater„direktor den guten Mut, auf einer völlig unverkürzten Auf„führung des Lohengrin zu bestehen. Der Erfolg hiervon „lohnte ihn so sehr, daß er die Oper in sechs Wochen sechsund„zwanzigmal vor dem Publikum dieser mittlern Stadt bei stets „vollen Häusern geben konnte. Aber daß solche Erfahrungen „zu gar keiner Belehrung führen, dies läßt auf eine wahrhaft „böswillige Tendenz der Theaterleitungen schließen."

Nur wenigen dürfte bekannt sein, daß Richard Wagner selbst in der Partitur seines Lohengrin einen großen Strich angebracht hat, der aber deshalb von niemand aufgefunden werden kann, weil in der herausgegebenen Partitur, sowie in den Gesammelten Schriften und Dichtungen, die betreffende Stelle gar nicht vorhanden ist. Sie befindet sich nur im Original-Manuskript und wurde vom Meister, nach reiflicher Erwägung, nicht veröffentlicht. Bei der ersten Aufführung des Lohengrin in Weimar ist aber jener Teil der Partitur noch zur Aufführung gelangt, der in einer Fortsetzung, oder richtiger in einem zweiten Teil der Erzählung des Lohengrin (im dritten Akt) bestand.

Wie wunderbar feinfühlig der Dichterkomponist das Seelenleben der von ihm geschaffenen Charaktere nachempfindet und in Dichtung und Musik schildert; wie psychologisch wahr und erschöpfend er jede Gefühlswendung und jede daraus resultierende Handlung in seinen Musikdramen motiviert, weiß jeder Kenner seiner Werke. Deshalb ist jeder Strich bedauerlich, auch der, welchen der Meister selbst, lediglich aus praktischen Erwägungen, in seinem Werke anzubringen sich bewogen fand. — Gegenwärtig schließt bekanntlich die Erzählung Lohengrins mit den Worten:

Vom Gral ward ich zu euch daher gesandt:
Mein Vater Parsifal trägt seine Krone,
Sein Ritter ich — bin Lohengrin genannt!

Im ersten Entwurf knüpfte sich hieran ein kurzer Chorsatz der Männer und Frauen:

Wie wunderbar ist er zu schau'n!
Uns faßt vor ihm ein sel'ges Grau'n.

Und Lohengrin fuhr dann weiter fort:

Nun höret noch, wie ich zu euch gekommen! —
Ein klagend Tönen trug die Luft daher,
Daraus im Tempel wir sogleich vernommen,
Daß fern wo eine Magd in Drangsal wär'.
Als wir den Gral zu fragen nun beschickten,
Wohin ein Streiter zu entsenden sei, —
Da auf der Flut wir einen Schwan erblickten,
Zu uns zog einen Nachen er herbei.
Mein Vater, der erkannt des Schwanes Wesen,
Nahm ihn in Diensten nach des Grales Spruch:
Denn wer ein Jahr nur seinem Dienst erlesen,
Dem weicht von dann ab jedes Zaubers Fluch.
Zunächst nun sollt' er mich dahin geleiten,
Woher zu uns der Klage Rufen kam,
Denn durch den Gral war ich erwählt zum Streiten,
Darum ich mutig von ihm Abschied nahm.
Durch Flüsse und durch wilde Meereswogen
Hat mich der treue Schwan dem Ziel genaht,
Bis er zu euch ans Ufer mich gezogen,
Wo ihr in Gott mich alle landen saht.

Hier erst schloß sich der Chorsatz an, der auch jetzt auf die Erzählung folgt:

Hör' ich so seine höchste Art bewähren,
Entbrennt mein Aug' in heil'gen Wonnezähren.

Gegen diesen zweiten Teil der Erzählung erhob der erste Sänger des Lohengrin (Hr. Beck) von Anfang an Protest. Seine ohnehin nicht bedeutenden Mittel wurden dadurch zu sehr erschöpft, um die nachfolgenden größeren Sätze:

„O Elsa! Was hast du mir angethan?

und

„O Elsa, nur ein Jahr an deiner Seite“

noch angemessen durchzuführen und zu entsprechender Geltung zu bringen. Liszt mußte sich daher wohl oder übel dazu verstehen, diesen zweiten Teil der Erzählung zu streichen, um nur das Folgende zu retten, und Wagner selbst war überzeugt, daß alle nachfolgenden Sänger des Lohengrin diesen Weimarer Strich ohne weiteres auch für sich beanspruchen würden. Deshalb entschloß er sich, um das Nachfolgende unversehrt erhalten zu sehen, diesen Teil der Erzählung in die gestochene Partitur lieber gar nicht aufzunehmen. Aber seine Selbstverleugnung hat ihm wenig geholfen. Denn gerade die folgenden Sätze bis zum Ausrufe des Chores:

Der Schwan, der Schwan!

haben das Schicksal, an sämtlichen Bühnen, wenn auch mit Variationen, zusammengestrichen zu wenden. Hieraus ist erst recht ersichtlich, welches Schicksal jene Fortsetzung von Lohengrins Erzählung allenthalben gehabt haben würde und wie motiviert es vom Dichter-Komponisten war, sie lieber eigenhändig zu beseitigen.

Eine Aufzählung sämtlicher Striche, welche die Lohengrin-Partitur schon hat erleiden müssen, würde für die Komponisten eine sehr belehrende Arbeit sein, für die Kapellmeister zu einer förmlichen künstlerischen Anklageschrift werden. Leider gibt es nur keinen Gerichtshof, welcher derartige Versündigungen am geistigen Eigentum aburteilt!

Bisher hatte nun auch die Mannheimer Bühne in dem wenig beneidenswerten Ruf gestanden, daß ihr Kapellmeister das Streichen recht aus dem Fundament verstehe, und daß dort die Opern so virtuos amputiert würden, wie in einer chirurgischen Klinik, nur mit dem Unterschied, daß man in letzterer die abgetrennten Glieder durch künstliche zu ersetzen pflegt, während die Opern-Operateure ihre Opfer weiter hinken lassen, so gut es eben

gehen will. Wie Bedeutendes in dieser Hinsicht geleistet werden kann, erlebten wir in der ersten Aufführung der „Meistersinger“ zu Mannheim, wo das gründliche Streichen sogleich mit der Ouvertüre begann! Wenn aber der gewiegte Praktiker als genügenden Grund dafür, bei den „Meistersingern“ wie bei „Lohengrin“ angab, daß diese Werke eben zu lang seien, weil keine Oper länger als eine ganz bestimmte Zeit dauern dürfe, so war beim „Holländer“ nicht einmal dieses Motiv stichhaltig. Denn dieses Werk ist bekanntlich so kurz, daß es, nach seines Schöpfers eigenem Ausspruch, anfänglich sogar zur Aufführung in einem einzigen Akt von ihm bestimmt gewesen war. Die Wirkung der Mannheimer Aufführung des „Holländer“ auf den Dichter-Komponisten war denn auch eine so spezifische, daß er nach dem zweiten Akte das Theater verließ.

Nach diesen Erfahrungen mußte es alle Wagnerverehrer um so freudiger überraschen, als sie vernahmen, daß Lohengrin in Mannheim jetzt ohne Striche zur Aufführung kommen sollte. Der große künstlerische Fortschritt, welcher hierdurch in der musikalischen Leitung sich bekundete, ist nach dem früher Gesagten leicht zu ermessen. Selbstverständlich war dieses nur in Verbindung mit einem Personenwechsel am Dirigentenpulte zu erreichen, und man darf Mannheim Glück wünschen, daß dieser Wechsel von so günstigem Erfolge begleitet war, welcher auf die ganzen Mannheimer Musikverhältnisse von belebendem und förderndem Einfluß sein wird.

Als der Versuch nicht gelungen war, Hans von Bülow für die Mannheimer Hofbühne zu gewinnen, schien für die musikalische Fortschrittspartei — denn als solche darf man die Anhänger der Wagnerschen Schule wohl bezeichnen — augenblicklich wenig Hoffnung vorhanden, daß man einen Kapellmeister finden würde, der im Sinne ihrer Kunstprinzipien wirkte. Dennoch wurde im Prinzip alsbald vieles erreicht. Es war schon als ein wesentlicher Fortschritt zu begrüßen, daß die Wiederholung des Fehlers unmöglich gemacht wurde, einen Künstler auf Lebenszeit zu engagieren, welcher der alten, bis zum Überdruß sich überlebt habenden Schule angehörte. Im Gegenteil, es wurde ein junger, sehr strebsamer Musiker als Kapellmeister angestellt, welcher die Aufgabe, die ihm hier gestellt war, sofort vollkommen richtig erkannte und energisch in die Hand nahm. Überall sind

die jüngeren musikalischen Kräfte, wenn sie sich jetzt eine hervorragende Stellung erringen wollen, mehr oder weniger in die Lage versetzt, mit dem alten System zu brechen; sie kommen dadurch von selbst den Prinzipien Wagners immer näher.

Hr. Kapellmeister Frank huldigt dem künstlerischen Grundsatz, jedes musikalische Werk — es sei, von wem es wolle — vor allem pietätvoll zu behandeln und möglichst exakt einzustudieren. Er hat sich durch die vielen Schwierigkeiten, die ihm durch den jahrelang gepflegten Schlendrian bereitet werden mußten und allenthalben entgegentraten, nicht abschrecken lassen, diesen Kunstprinzipien Geltung zu verschaffen. Und so ist es in der That ihm allein zu verdanken, wenn man in Mannheim den bis jetzt vergeblich gestellten, wohlbegründeten Anforderungen, die deutschen Meisterwerke unverkürzt zu hören, endlich gerecht geworden ist. Seine musikalische Intelligenz geht aber mit seiner Energie und Überzeugung Hand in Hand, und befähigt ihn, die Werke auch im Geiste des Komponisten zu erfassen und zu leiten.

Wir dürfen dies im Hinblick auf die letzte Mannheimer Aufführung des Lohengrin unbedenklich aussprechen, ohne durch mehr oder weniger gelungene Details uns im Urteil beirren zu lassen. Eine Normal-Aufführung des Lohengrin herzustellen, welche in allen Teilen gleich gelungen ist und überhaupt nichts zu wünschen übrig läßt, ist eine so große Aufgabe, daß man sie mit dem besten Willen nur dann erreichen kann, wenn man alle erforderlichen Kräfte und Mittel ausreichend zur Disposition hat. Wir erkennen es jedoch nicht minder als ein Verdienst an, wenn man das Mögliche mit geringeren Mitteln zu erreichen weiß. Möglich wäre es nun zwar überall, wo man ein gutes Orchester und ein genügendes Sängerpersonal besitzt, Lohengrin ohne Striche und in verständnisvoller Weise aufzuführen. Es geschieht aber nicht, und Mannheim ist infolge dessen erst die vierte Bühne, welche in 23 Jahren Lohengrin vollständig gegeben hat; nur Weimar, München und Magdeburg gingen hier voran.

Von wesentlicher Bedeutung für uns ist hierbei die Thatsache, daß eine solche Aufführung mit mittleren Kräften nicht nur möglich, sondern auch in ungewöhnlich hohem Grade wirksam ist; daß die vierstündige Vorstellung auf das Publikum nichts weniger als abspannend, sondern im Gegenteil höchst anregend, ja be-

geisternd wirkte, und daß der Wagnersche Ausspruch auch hier sich vollkommen bewährt hat, daß seine Werke nur dann ihre volle Wirkung üben, wenn man sie seinen Intentionen gemäß und vollständig zur Aufführung bringt.

Hr. Kapellmeister Frank hatte mit vielen Hindernissen zu kämpfen. Begreiflicherweise waren die Stimmen, welche bisher in Mannheim gedient hatten, nicht zu brauchen. R. Wagner hat im Lohengrin die Partieen aller Blasinstrumente dreiteilig geschrieben, während bei andern Opern dieselben gewöhnlich nur zweifach zu besetzen sind. Um nun diesen altehrwürdigen Operngebrauch nicht zu stören, der Theaterleitung Kosten und sich Arbeit zu sparen, hatte der frühere Kapellmeister die Partitur auf das gewöhnliche Maß der Bläser reduziert, und natürlich auch alle die gestrichenen Stellen, wodurch ihm ermöglicht ward, Lohengrin in dem gewöhnlichen Maß der Stunden und Minuten fertig zu bringen, in den Stimmen gar nicht ausschreiben lassen, um so seine quantitativ und qualitativ verbesserte Ausgabe zu Nutz und Frommen seiner Nachfolger zu konservieren. Kapellmeister Frank mußte daher vor allem vollständige Stimmen haben; er erhielt dieselben leihweise aus München, aber nur für eine ganz bestimmte, eng bemessene Zeit, in welcher Proben und Aufführungen beendet sein mußten. Die Orchestermusiker, welche die dritten Stimmen bei den Blasinstrumenten zu übernehmen hatten, waren, als nicht zur Hofkapelle gehörig, nur mit Schwierigkeit aufzufinden; die Kavallerie-Trompeter, welche die Partieen der vier Heerhornbläser auf der Bühne auszuführen hatten, standen nur an gewissen dienstfreien Tagen zur Disposition u. s. f.

Bei so erschwerenden Umständen eine gute Aufführung zu ermöglichen, ist selbst für den gewandtesten Kapellmeister keine leichte Aufgabe, zumal wenn der Termin der Aufführung keinesfalls verschoben werden kann. Denn zum Schluß kam noch zu allen Hindernissen das neue hinzu, daß der Sänger des Lohengrin, Herr Schlösser, im entscheidenden Moment erkrankte. Herr Stolzenberg von der Karlsruher Hofbühne erklärte sich freundlichst bereit, für ihn einzutreten. Aber nach der, auch in Karlsruhe üblichen Version hatte er seine Partie nie vollständig gesungen, und in der kurz bemessenen Zeit konnte er zwar einiges, aber nicht alles nachstudieren. Somit waren auch in Mannheim, trotz der besten Intention, Striche nicht ganz zu vermeiden.

Eine Bemerkung haben wir in betreff des Trompetenmarsches im 3. Akt (Aufzug des brabantischen Heerbanns) zu machen. Dieses prächtige Stück, ein kriegerisches Tonbild in Marschform, wie wir kein zweites kennen, hat das Schicksal, fast auf allen Bühnen barbarisch behandelt zu werden. Wir können dies um so weniger begreifen, als jeder Musiker doch lebhaft empfinden muß, daß Wagner dieses Musterstück nicht ohne triftigen Grund an diese Stelle gesetzt hat. Erstens leitet der Marsch den zweiten Teil des dritten Aktes als selbständiges Instrumentalstück ein; zweitens bildet er mit seinen lebhaften Rhytmen einen erfrischenden Übergang von der gewaltigen Leidenschaft des großen Duetts zum würdevollen Erscheinen des Königs inmitten seines Heerbannes; drittens ist dieser Auftritt des Königs szenisch möglichst groß und pompös vorzubereiten, und hierzu gibt gerade der Trompetenmarsch in seinem genialen Aufbau die Mittel an die Hand.

Anstatt dies anzuerkennen und zu nutzen, wird fast an allen Bühnen der Trompetenmarsch — einfach gestrichen! Nachdem der Zwischenvorhang nach dem Duett gefallen, hebt er sich alsbald wieder, wenn das Orchester die letzten 20 Takte des C dur-Satzes vor Eintritt des Chors „Heil, König Heinrich" gespielt hat; man erblickt den König schon auf dem Throne sitzend und die Mannen wieder ebenso geordnet, wie beim Beginn des ersten Aktes. — Abgesehen davon, daß hierdurch ein musikalisches und szenisches Effektstück zwecklos geopfert ist, erscheint auch der Übergang vom Duett zur Anrede des Königs zu rasch und unvorbereitet.

So oft wir die Kapellmeister hierüber interpelliert haben, schieben sie stets die Schuld auf den Regisseur. Der Aufzug sei auf ihrer kleinen Bühne nicht würdig herzustellen, oder gar nicht auszuführen; man habe nicht die genügende Anzahl von Statisten zur Disposition (aber im „Propheten" und in der „Jüdin" finden sie sich allemal), Pferde dürfe oder könne man nicht auf die Bühne bringen 2c., und zuletzt wird als Haupttrumpf ausgespielt, daß die Trompeter nicht zu beschaffen seien. — Hierauf erwiedern wir: daß Pferde keineswegs durchaus nötig sind; daß der Heerbann nicht bataillonsweise aufzumarschiren braucht; daß selbst die kleinste Bühne Raum genug hat, wenn man ihn verständig verwendet, und daß, wenn man an Trompetern

(in Garnisonsorten!) gar so großen Mangel hat, mit 8, ja im äußersten Notfall sogar mit 4 Trompetern — den Königstrompetern, welche ja ohnehin auf der Bühne sein müssen — der Marsch auszuführen ist. Liszt sah sich in der That zu dieser Reduktion der Partitur gezwungen. Er ließ die Fanfaren in Es, D, F und C von 4 Ventiltrompeten ausführen, die Trompeter paarweise mit den ersten zwei Zügen von rechts und links aufmarschieren und dann im Vordergrunde aufstellen, indem sie, die übrigen Fanfaren blasend, die zwei folgenden Züge an sich vorüberschwenken ließen. Mit Eintritt des Königs stellten sie sich am Throne auf und bließen die letzte Fanfare in C. Auch der militärische Trommelwirbel darf auf der Bühne nicht fehlen. Er wird ganz einfach dadurch eingeführt, daß dem dritten und vierten Zuge je ein Trommler vorausmarschirt. — Wir möchten den Regisseur kennen, der nicht schon schwierigere Aufgaben zu lösen gehabt hätte, als diese!

Hr. Kapellmeister Frank hat nun, mit richtigem musikalischen Gefühl, den Marsch nicht opfern wollen. Er ließ ihn daher bei heruntergelassenem Vorhang, als Entr'akt (die Trompeter hinter dem Vorhang blasend) ausführen. Es ist dies ein Surrogat, das immerhin noch viel besser ist, als die rohe Beseitigung dse ganzen Marsches. Aber da die Mannheimer Bühne jetzt nach der Auszeichnung strebt, eine rühmliche Ausnahmestellung gegenüber dem eingerissenen Theaterschlendrian einzunehmen, sollte sie auch noch den letzten Schritt thun und das szenisch Mögliche herzustellen suchen.

Im übrigen ist das scenische Arrangement in Mannheim zu loben. Gerade der zweite Akt, eine Klippe für ungeschickte Regisseure, war vortrefflich im Arrangement, welches hier durch eine ebenso praktisch disponierte als malerisch ausgeführte Dekoration bestens unterstützt wird. In Karlsruhe singt Elsa aus einem engen Fenster der Kemenate, vom größeren Teil des Publikums ungesehen und nur halb gehört, wie aus einem Gefängnis, und kommt dann im Brautzug plötzlich von der anderen Seite, aus dem Pallas hervor, welcher unmittelbar an die Kemenate stößt. In Mannheim ist der Balkon, auf den Elsa heraustritt, weit hervorragend und durch eine offene, frei geführte Galerie mit der weit abliegenden Freitreppe, auf welcher der Brautzug hernieder steigt, architektonisch sehr geschmackvoll verbunden, ohne den Pallas, der ganz

isoliert steht, zu berühren. Gegenüber der Kemenate führt in das Innere des Münsters ein weit hervorspringendes Portal, hinter welchem sich Telramund bequem verbergen kann. Zwischen Münster und Pallas ist das Turmthor praktisch eingefügt. Diese Mannheimer Dekoration könnte vielen andern Bühnen zum Muster dienen, da, wenn die architektonische Anlage des Burghofes nicht geschickt gemacht ist, der Brautzug immer der Gefahr ausgesetzt wird, nicht feierlich, sondern steif und ungeschickt zu wirken.

Über die musikalische Leitung des Hrn. Frank ist nur Rühmliches zu sagen. Er beherrschte seine Aufgabe vollständig, hat Orchester und Sänger fest und sicher in der Hand und versteht es vortrefflich, Alle zu beleben und das Ganze im Schwung zu erhalten. Hier und da haben wir zu rasche Tempi bemerkt, aber doch keine überhetzten und noch weniger verschleppte. Im ganzen ward das Normalmaß der Bewegung gut und sicher getroffen, und auch die dynamische Nuancierung des Ausdrucks sorgfältig gewahrt. Mit Interesse bemerkten wir Feinheiten in der Modifikation der Tempi und in der Vortragsweise, welche von genauem Verständnis der Wagnerschen Kunstprinzipien Zeugnis geben. Daß das von allen Seiten herbeigeeilte Publikum — das Haus war vollständig ausverkauft — diese Verdienste zu schätzen und zu ehren wußte, bewies der anhaltende Hervorruf des Hrn. Frank nach jedem Aktschluß.

Auch die Leistungen der Sänger sind fast durchweg zu loben. Sie gaben sich ihren großen Aufgaben mit ersichtlichem Eifer hin und lösten sie nach bestem Wissen und Können. In erster Linie ist Frl. Pappenheim als Elsa zu nennen. Hier waren eingehendes Verständnis in die Intentionen des Komponisten und Wärme der Empfindung mit schönen Mitteln vereinigt, um eine dramatisch-musikalische Leistung zu erreichen, welche uns wahrhaft erfreute, und die wir vergleichsweise höher stellen, als die Senta derselben Künstlerin.

Hr. Stolzenberg war uns als Lohengrin von Karlsruhe her schon bekannt. Das Heldenhafte, Imponierende und Fesselnde, das Lohengrin haben soll, liegt nicht im Bereich seiner Individualität; er legt in seiner Auffassung das Hauptgewicht auf die rein lyrischen Gefühlsmomente, uud diese gelingen ihm auch am besten, namentlich wenn er zu große Sentimalität vermeidet. Sein Organ ist weich, umfangreich, klangvoll und von

vieler Ausdauer, so daß gerade der dritte Akt durch ihn sehr gut zur Geltung gebracht wird. Sowohl im großen Duett, als in der Erzählung und im Abschied zeichnete er sich aus und erntete hier auch den größten Beifall.

Frau Seubert-Hausen war als Ortrud vortrefflich; das Dämonisch-Leidenschaftliche bringt sie sehr wirksam zum Ausdruck und wird dabei von ausgiebigen Stimmmitteln unterstützt. In ihren großen Szenen im zweiten Akt verdiente sie vollkommen die lebhafte Anerkennung, die ihr zutheil wurde. Hr. Schlosser leistete als Telramund mit Hingebung an seine schwierige Aufgabe recht Befriedigendes. Seinen Telramund ziehen wir seinem Holländer wesentlich vor. — Sehr lobenswert war Hr. Starke als Heerrufer. Am wenigsten konnte uns Hr. v. Reden als König Heinrich befriedigen.

Die brabantischen Edlen waren gut besetzt, die Chöre durchaus fest und sicher. Von trefflicher Wirkung waren die Königstrompeter mit ihren kecken, frischen Einsätzen auf langen C-Trompeten; daß die Bühnenmusik im zweiten Akt hinter der Szene nicht fehlte, gehört auch zu den löblichen Merkmalen der Mannheimer Aufführung. Die Hofkapelle leistete unter der kundigen Führung des Hrn. Frank durchaus Tüchtiges, und so konnte es nicht fehlen, daß das Ensemble ein sehr wirksames war.

Alles in allem gehört die diesmalige Mannheimer Aufführung des Lohengrin zu den erfreulichsten, die wir seit einer Reihe von Jahren gehört haben. Wenn auf diesem Wege fortgefahren wird — und alle Anzeichen scheinen uns dies zu verheißen —, so wird die Mannheimer Oper ihren ehrenvollen Ruf, auch auswärts, wieder erhalten.

Lohengrin in Baden-Baden.

Ein Blick auf Richard Wagners Opernreformen.

(1879.)

Es sind gerade 5 Jahre, daß „Lohengrin" bei uns zum letzten Male gehört wurde. Die erste Aufführung auf der Karlsruher Bühne fand vor mehr als 22 Jahren (26. Dezember 1856), die erste in Baden am 7. Oktober 1863 statt, etwa ein Jahr nach Eröffnung der hiesigen Bühne. Diese Daten sind nicht ohne Interesse, denn die Geschichte der ersten Lohengrin-Aufführungen bildet ein eigentümliches Kapitel in der Geschichte der deutschen Oper. Wenn man die Popularität bedenkt, deren sich heute „Tannhäuser" und „Lohengrin" — man kann wohl sagen, in der ganzen zivilisierten Welt — zu erfreuen haben, so klingt es wie eine Fabel, daß „Tannhäuser" (zum ersten Male am 19. Oktober 1845 in Dresden aufgeführt) von keiner anderen deutschen Bühne zur Aufführung angenommen wurde (Berlin sträubte sich 10 Jahre dagegen), bis das kleine Weimar am 16. Februar 1849 die erste Aufführung außerhalb Dresdens wagte, dies aber nur mit Hilfe Tichatscheks ermöglichen konnte, da der Weimarer Tenor (der Gesanglehrer Götze) sechs Tage vor der Aufführung den Mut verlor und sich „zu erschöpft" fühlte, um diese gewaltige Aufgabe zu lösen, dieselbe Aufgabe, in welcher jetzt alle Heldentenöre Deutschlands mit Enthusiasmus gastieren.

Sollte man es für möglich halten, daß „Lohengrin", der von Richard Wagner im Jahre 1847 schon vollendet wurde, in Dresden, wo der Dichter-Komponist Hofkapellmeister war, nicht zur ersten Aufführung gelangen konnte (er erschien dort erst volle 9 Jahre später), sondern durch Liszts geniale Initiative am 28. August 1850 wiederum in Weimar das Licht der Welt erblickte, dann aber wieder Jahre brauchte, um zögernd, Schritt für Schritt, seinen Weg über Deutschlands Bühnen zu nehmen, die ihn jetzt ohne Ausnahme zu ihren besten Repertoirestücken zählen.

Die Gründe für diese auffallende Erscheinung sind nicht etwa in den Schwierigkeiten der Ausführung zu suchen (obgleich man diese, so lange es eben gehen wollte, vorschützte), wohl aber in der Neuheit des Stils und in der Ungewohnheit der Anforderungen, welche der Dichter-Komponist stellte. Er selbst war sich darüber völlig klar. Vor der ersten Aufführung des „Lohengrin" schrieb Richard Wagner an den Weimarer Oberregisseur Genast: „Glauben „Sie wirklich, daß meinen Opern und meiner Richtung überhaupt „die Thätigkeit innewohne, sich verbreitete Geltung auf einem „Boden zu verschaffen, der seiner Natur nach gerade das reine Gegen- „teil von dem produziert, was auf dem Boden meiner Anschauung „wächst? Glauben Sie, daß mein Lohengrin je irgendwo anders „noch aufgeführt werde, als in Weimar, und zwar auch da gerade „nur so lange, als ein Kreis energischer Freunde dort so vereinigt „bleibt, als zu meinem Glück eben jetzt der Fall ist?" —

So wenig Vertrauen hatte R. Wagner zum deutschen Theater, welches damals im Kultus der Franzosen und Italiener befangen war, zu den Sängern, zum Publikum — und zu den Kapellmeistern! Es ist bewundernswert an Wagners Kunstschaffen, daß er nie nach dem Geschmack des Publikums gearbeitet, nie der Richtung der Mode gehuldigt, nie den Sängern Konzessionen gemacht hat — sondern nur seinem Genius gefolgt, seinen Prinzipien unwandelbar treu geblieben ist, und die Künstler dafür herangebildet, das Publikum herangezogen hat, unbekümmert um alle Zweifel, alle Hindernisse, alle Opposition. Er sagte, wie jener große Reformator: „Entweder ist mein Streben und Wirken das Rechte, und dann muß es siegen — oder ist es ein Irrtum, und dann mag es untergehn." Heute wissen wir, daß Wagners Verdienste um die deutsche Oper unvergänglich sind. Sein Ein-

fluß auf die Gegenwart ist ein so tief greifender, daß die Kunstentwickelung unserer Zeit ohne ihn gar nicht mehr gedacht werden kann. Selbst die Italiener — vor allem Verdi — und die Franzosen — Gounod, Massenet, Saint-Saëns &c. — haben sich der zwingenden Gewalt seines Stils nicht entziehen können, und Lohengrin ist es noch weit mehr als Tannhäuser, der diesen Wendepunkt in der Geschichte der modernen Oper bezeichnet.

Im deutschen Opernstile finden wir keineswegs die ununterbrochene Kontinuität der Fortentwickelung, wie bei den Franzosen und Italienern, und zwar deshalb, weil die Opern der romanischen Völker nicht allein fort und fort mit Erfolg bei uns importiert wurden, sondern weil sie verschiedene Male sogar eine förmliche Invasion ausübten, vor welcher das germanische Element momentan ganz zurückweichen mußte. Gluck hatte mit den Italienern und Franzosen in Paris, Mozart mit den Italienern in Wien, Weber mit den Italienern in Dresden und Berlin zu kämpfen. Man konnte aber Piccini, Salieri, Morlachi und selbst Spontini doch immerhin mehr als lokale Hindernisse betrachten, deren Einfluß nur ein begrenzter war, und auf die Allgemeinheit und Dauer weniger wirkte. Aber gerade zu Webers Zeit trat ein musikalischer Antagonist auf, der für das Gedeihen der deutschen Oper höchst gefährlich wurde: Rossini; und kaum hatte dieser seinen Höhepunkt erreicht, so trat ein noch gefährlicherer Widersacher auf: der Kosmopolit Meyerbeer, welcher den Stil der französischen großen Oper bis zur raffiniertesten Vollendung ausbildete.

Wo der Erfolg ist, dahin neigt sich auch die Menge — nicht nur des Publikums, sondern auch der Produzierenden. Gegen den Strom zu schwimmen, kann nur das Genie wagen. Seit Webers „Euryanthe" stand die Entwickelung der deutschen Oper still. — Weiter als Weber, der ja im späteren „Oberon" selbst wieder einen stilistischen Rückschritt that, wagte keiner zu gehen. Die nachfolgenden deutschen Komponisten neigten sich entweder dem echt nationalen Singspiel zu, dessen populärste Ausbildung uns schon Weber im „Freischütz" gegeben hatte, und das nur noch durch Lortzing ein individuelles Gepräge erhielt; oder sie machten „große" Opern, in denen sie die Franzosen aber nie erreichten. Wenn so hervorragende Talente, wie Spohr und Marschner, ihre eignen Wege zu gehen suchten, so förderten doch auch sie die

Opernfrage nicht weiter, blieben zudem ohne Einfluß auf die Allgemeinheit des Geschmacks und Stils.

Da griff endlich Richard Wagner energisch durch und hat im Verlauf von 30 Jahren durch sein Genie, durch seine Energie und Ausdauer das Außerordentlichste geleistet, was im Gebiet der Oper jemals erreicht wurde: er hat nicht nur den Stil völlig regeneriert, sondern auch die Italiener und Franzosen gezwungen, ihm das Feld in Deutschland zu räumen und bis zu einem gewissen Grade in seine Bahnen einzulenken. Daß dies nur unter den erbittertsten Kämpfen — die heute noch nicht zu Ende sind — und nur sehr allmählich sich vollziehen konnte, ist selbstverständlich. R. Wagner selbst konnte sich erst nach und nach vom Banne der großen Oper befreien. Wir unterscheiden in seiner Entwickelung drei wesentlich verschiedene Phasen: die erste, deren Schlußstein „Rienzi" ist, wo er noch ganz auf dem Gebiet der großen Oper sich bewegte; die zweite, die Übergangsperiode, mit „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", wo er mit jeder Oper einen Schritt weiter in der Opernreform that; die dritte endlich, „Tristan und Isolde", „Meistersinger" und „Nibelungenring", in der er mit eiserner Konsequenz und rigoroser Energie einen ganz neuen, ihm allein gehörigen Opernstil geschaffen hat, welcher einen wahren Oppositionssturm erregt hat, der ihn aber nicht im geringsten irre machte.

„Lohengrin" steht auf der Grenze und ist dadurch von besonderer Bedeutung, daß mit seinem Erscheinen die Reform, die Wagner unternommen, seinen künstlerischen Zeitgenossen zum ersten Male zum Bewußtsein kam, wodurch das Signal zu den Kämpfen gegeben wurde, die wir nun schon seit 30 Jahren führen. „Lohengrin" ist aber zugleich das Werk, bis zu welchem gegenwärtig selbst die meisten früheren Gegner Wagner folgen — vielleicht deshalb, weil auch das Publikum diesem Werke jetzt mit vollstem Verständnis entgegenkommt. Was jenseit des „Lohengrin" liegt, ist noch Gegenstand der heftigsten Kontroversen. Um so merkwürdiger ist es, daß gerade das Riesenwerk der „Nibelungen," an dessen baldiger Ausführbarkeit Wagner selbst lange Zeit zweifeln zu müssen glaubte, sich fast unmittelbar nach den Bayreuther Musteraufführungen über die Bühne zu verbreiten begann. Jetzt haben es schon München, Wien, Leipzig und Hamburg vollständig, Weimar, Schwerin, Braunschweig, Köln, Mannheim zur Hälfte auf dem Repertoire.

Richard Wagners ästhetische Theorie und die ihr unmittelbar folgende praktische Opernreform können wir hier unmöglich im einzelnen verfolgen. Wir wollen nur in kurzen Sätzen fixieren, in welchen Punkten das musikalische Drama Wagners, wie es sich bereits im „Lohengrin" uns darstellt, von der bis dahin üblichen „großen" Oper sich wesentlich unterscheidet.

1. Im Stoffe. Wagners Dichtungen sind durchweg nationale. Er verwirft die historische Oper und sieht die Mythe (und zwar ausschließlich die deutschen Sagenkreise) als die einzige Stoffquelle seiner Kunst an. Er bringt dabei das Reinmenschliche, unabhängig von der Zeit, zu seiner vollen Berechtigung.

2. In der dichterischen Behandlung, und zwar sowohl im szenischen Aufbau, als in der Textbearbeitung. Der szenische Aufbau ist bei Wagner vollkommen dramatisch korrekt; alles Unwesentliche ist ausgeschieden; das Hauptgewicht liegt auf den Gefühlsmomenten (der eigentlichen Domäne der Musik) und der Charakterzeichnung; die Handlung ist einfach, aber streng motiviert. Die Ausführung der Texte ist hochpoetisch, die Sprache ist so edel und stilvoll, wie sie bis dahin in keinen Operntexten auch nur annähernd gefunden ward.

3. In dem veränderten Verhältnis von Musik und Poesie. Während in der bisherigen Oper die Musik Selbstzweck, der Text nur der Rahmen war, um die Musik darin auszubreiten, stellt Wagner Poesie und Musik gleichberechtigt nebeneinander. Wort und Ton ergänzen sich; die Dichtung bedingt die Art der musikalischen Behandlung; die Musik erläutert und erhöht den poetischen Ausdruck.

4. In der stilistischen Behandlung des Orchesters, welches von einem bloß begleitenden Faktor zu einem selbständigen, mit symphonischem Charakter, sich erhebt. Das Prinzip der Leitmotive, welche ganz bestimmte Vorgänge auf der Bühne, ausgeprägte Gefühlsmomente und charakteristische Stimmungen zeichnen und begleiten, ist zur höchsten Vollkommenheit durchgebildet. Das Wagnersche Orchester tritt an die Stelle des Chors in der antiken Tragödie — ein durchaus neuer Gedanke.

5. In der Aufhebung der bisherigen geschlossenen Opernformen, soweit sie nicht durch die Situationen und Stimmungen als vollständig motivirt erscheinen. Er verwirft die alte Opernarie (natürlich auch die Koloratur); er verwirft

das Ballett; er bringt Ensembles nur da, wo sie dramatisch gerechtfertigt sind; er legt das Hauptgewicht auf den dramatisch-musikalischen Dialog. Hieraus folgt unmittelbar:

6. Der Ausschluß jedes gesprochenen Dialogs und die Aufhebung des Unterschiedes zwischen dem trockenen Recitativ und der gesungenen Kantilene. Wagners Recitativ ist melodischer Gesang, sein Gesang ist musikalische Deklamation. Daher kommt die Redensart „er habe keine Melodie". Bei Wagner ist eben alles Melodie; nur ist diese Melodie eine fortlaufende, nicht in kurzen Perioden abgegrenzte, oder parallel wiederkehrende. — Hiermit hängt aufs innigste zusammen:

7. Die melodische Erfindung und harmonische Behandlung, welche Wagner so spezifisch eigentümlich ist, daß jeder andere Komponist, welcher sich bemüht, in Wagner's deklamatorisch-musikalischem Stile zu komponiren, auch sofort in den Bereich seines melodisch harmonischen Gedankenganges (mit mehr oder weniger Geschick und Glück) gerät. Es ist dies aber keineswegs eine notwendige Folge des Kunstprinzips an sich, sondern nur ein Beweis von der zwingenden Individualität Wagners und ihres Einflusses auf das gegenwärtige musikalische Schaffen. — Aus alledem folgen:

8. Die veränderten Anforderungen an den Styl der Ausführung. Die Sänger sollen zugleich Schauspieler sein. Gesang, Deklamation und Darstellung müssen bei ihnen Hand in Hand gehen; die Vernachlässigung eines dieser drei Elemente rächt sich stets durch mangelnden Erfolg des Sängers. Zur vollkommenen Ausführung der Wagnerschen Kunstwerke hat sich erst nach und nach eine Schule herangebildet; die Wagner-Sänger sind eine Spezialität.

9. Zu diesen dramatisch-musikalischen Anforderungen treten noch fernere: an ein hervorragend malerisches Element in der Szenerie, an das plastische Element in den Gruppierungen ꝛc., um im Zusammenhang mit der Mimik der Darsteller ein Gesamtkunstwerk zu bilden, zu dessen Totalwirkung mehr oder weniger sämtliche Einzelkünste das Ihre beitragen sollen. Es ist dies in der Gesamtheit das von den Gegnern so heftig angegriffene „Kunstwerk der Zukunft", das mit dem alten Opernstile nichts mehr gemein hat, nicht einmal den Namen.

Daß wir von diesem idealen Ziele immer noch weit genug

entfernt sind, ist kein Zweifel; daß es aber erreicht werden kann und dann die höchste Kunstwirkung erzielen muß, ist für uns ebenso gewiß. — Der „Ring des Nibelungen“ und „Tristan und Isolde“ sind am vollständigsten auf dieses Prinzip gegründet; ihre stilvolle Darstellung bringt uns daher diesem idealen Ziele auch am nächsten.

Diese geniale Theorie ist also bereits erfolgreich in die Praxis umgesetzt: das ist ein unleugbares Faktum. Wagner läßt sich weder ignorieren, noch negieren. Er ist ein Reformator im vollsten Sinne, der nicht auf halbem Wege stehen geblieben ist, aber auch nichts verlangt, was er nicht selbst leistet. Wie weit ihm der einzelne in seinem Kunstschaffen folgen kann, möge dieser mit sich selbst ausmachen; Wagner hat so hohe Ziele gesteckt, daß selbstverständlich nur wenige sie erreichen werden. Befreiend und relativ bestimmend hat er aber für alle gewirkt, welche die Oper als edles Kunstwerk und nicht als Unterhaltungsstück (oder als noch Schlimmeres) betrachten und behandeln — und darin liegt Wagners eminente Bedeutung für unsere ganze Kunstepoche.

Im „Lohengrin“ war es das ewig giltige, allgemein Menschliche dieses Stoffes, welches Wagner zur dichterischen Behandlung begeisterte. Wir begegnen demselben Grundgedanken in den Sagen verschiedener Völker: es ist die uralte Mythe von Zeus und Semele. — Ein Unbekannter, Gottgesandter kommt über das Meer gezogen, aus einem fernen Fabellande. Retter der Unschuld, Schützer des Volkes, Inbegriff der reinsten Tugend, gewinnt er alle Herzen, beglückt er jeden, dem er nahe tritt. Er verlangt dafür nichts, als daß man an ihn glauben solle, ihm unbedingt vertraue. Der Zweifel verscheucht ihn, das Forschen nach seiner Herkunft verbannt ihn auf immer. Er sucht das Weib, das ihn liebt, wie er sei, und das nicht frage, wer er sei und woher er komme — aber er findet es nicht, obgleich er dieses Weib aus Todesnot erlöst hat. Da muß er sein Glück wieder verlassen und einsam in die Ferne ziehen. R. Wagner erkannte den Charakter und die Situation Lohengrins als den Typus eines echt tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Zeit, und hält ihn von der gleichen Bedeutung für die Gegenwart, wie die „Antigone“ (freilich in einem anderen Verhältnisse) für das griechische Staatsleben.

Die Sage erzählt, daß Wolfram von Eschenbach das Lied

von Lohengrin zum ersten Male bei dem Sängerkrieg auf der Wartburg gesungen habe. Insofern stehen also „Tannhäuser" und „Lohengrin" im Geiste ihres Schöpfers in ganz direkter Beziehung. Am Schluß des „Parsival" gibt Wolfram von Eschenbach die Sage von Lohengrin episodisch in kurzer Erzählung; Lohengrin ist Parsivals Sohn. Wir besitzen aber noch ein anderes Epos „Lohengrin", als dessen Verfasser Wolfram von Eschenbach gleichfalls genannt wird, das aber vermutlich erst im folgenden Jahrhundert verfaßt wurde. Hier wird die lothringische Sage vom Schwanenritter mit der Sage von König Arthur, der Tafelrunde und dem heiligen Gral verknüpft. Wie allgemein verbreitet und beliebt diese Sage war, geht schon daraus hervor, daß sie in fast allen niedersächsischen, niederländischen und französischen Rittergedichten und Chroniken des 13. und 14. Jahrhunderts mit verschiedenen Abweichungen erzählt wird. — Also auch als nationaldeutscher, im Volksmunde lebendig erhaltener Stoff ist Lohengrin ein äußerst glücklich gewählter.

Was nun Wagner, in seiner dichterischen Behandlung daraus gemacht, wie weit er die Überlieferung benutzt und verändert hat, welche Symbolik er mit der Gestalt des Graalsritters verbindet, wie gründlich seine Textbehandlung von den bis dahin üblichen „Arienbüchern" sich unterschied — dies im einzelnen darzulegen, würde uns viel zu weit führen. Wir können hier auch nicht untersuchen, inwieweit der musikalische Stil seines „Lohengrin" sein absolutes Ideal des musikalischen Dramas schon erreicht, welchen Fortschritt er hier gegen den „Tannhäuser" gemacht hat, der teilweise noch auf dem Boden der alten Oper steht. Nur soviel sei bemerkt, daß Wagner hier die durch die Ubermacht des französischen Opernstils seit Weber unterbrochene Fortbildung des deutschen Stils bewußtvoll wieder aufnahm. Die Anknüpfung an „Euryanthe" ist unverkennbar; anstatt aber Wagner daraus einen Vorwurf zu machen, erscheint uns dies als sein wesentliches Verdienst. Er setzte unmittelbar fort, was Weber begonnen hatte, und erzielte so, nach dreißigjährigem Interregnum, eine organische Fortentwickelung. Die Parallele zwischen Euryanthe und Elsa, Eglantine und Ortrud, Lysiart und Telramund liegt nahe — nicht nur in der dichterischen Gestaltung, sondern auch teilweise in der musikalischen Charakteristik. Aber gerade diese Vergleichungspunkte zeigen uns, wie weit

Wagner über Weber schon hinausging — und die Hauptfigur vor allem, Lohengrin, ist Wagner so eigentümlich, daß wir hier keine Parallele mehr ziehen können.

Nichts charakterisiert den mächtigen Reiz, die immanente Potenz des spezifischen Wagnerschen Stiles mehr, als die Thatsache, daß im Lohengrin gerade die Szenen, die er, seinem Kunstprinzipe getreu, deklamatorisch frei gestaltet hat, die allerschönsten sind. Die Krone des ganzen Werkes finden wir im letzten Akt: das hinreißende Duett zwischen Lohengrin und Elsa (zugleich der dramatische Wendepunkt), die Erzählung Lohengrins vom heiligen Gral, und sein Abschied von Elsa. Diese Momente sind musikalisch mit nichts zu vergleichen, was vorher im Opernstile geschaffen worden ist. Im „Tannhäuser" steht die Erzählung Tannhäusers von seiner Pilgerfahrt nach Rom auf der gleichen Höhe, sie ist auch nach demselben Prinzipe geschaffen; aber die Stimmung ist natürlich hier eine grundverschiedene, dämonisch wilde, düster leidenschaftliche, während Lohengrins Erscheinung durch milde Klarheit und ebenmäßige Schönheit charakterisiert ist. — Demnächst machen wir auf den bewundernswerten Bau des ganzen ersten Aktes im „Lohengrin" aufmerksam. Er ist einem einzigen, fort und fort anwachsenden Crescendo zu vergleichen; wir finden hier eine stetige dramatisch-musikalische Steigerung bei vollkommenster Abrundung. Die Ankunft des Schwanenritters gehört zu den dramatisch gewaltigsten Momenten, die wir kennen. Dies war ohne ein großes Ensemble nicht zu erreichen; aber dieses Ensemble ist hier durch die Situation vollständig motiviert: ein durch das Wunder leidenschaftlich erregtes Volk gibt sein Erstaunen, seinen Jubel kund. — Auch der zweite Akt ist in seinem zweiten Teile auf das kunstvollste gesteigert. Die doppelte Retardation im Verlauf der Handlung, die durch Ortruds und Telramunds Erscheinen vor der Kirchthür herbeigeführt wird, ist von meisterlicher dramatischer Anlage, und musikalisch von ganz verschiedener, keineswegs paralleler Wirkung. Der erste Teil des zweiten Aktes ergreift wiederum durch den Kontrast zwischen dem unheimlichen, Verderben brütenden Ehepaar und der Lichtgestalt Elsas, wodurch im Duett zwischen Elsa und Ortrud abermals einer der schönsten Momente des Werkes erzielt wird, und zwar ohne Akkumulation äußerer Mittel, ledig-

lich durch die Macht der Charakteristik. — Um die Schönheiten eines solchen Werkes voll würdigen zu können, muß man es recht oft hören können. Wir wissen sehr wohl, daß die Aufführung eines so großen Werkes auf unserer kleinen Bühne ihre Schwierigkeiten und Bedenken hat. Aber der Erfolg war der Art, daß er der Mühe lohnte.

Die erste Tristan-Fahrt nach München.

Briefe an den Herausgeber des Wiener „Botschafter" Friedrich Uhl.

(1865.)

I.

Noch sind keine 24 Stunden verflossen, seitdem wir im „Bayrischen Hof" zu München — an dem Orte, wohin der Ritter von Gluck auf dem Promenadeplatz von seinem Piedestal herab uns den richtigen Weg aus der Vergangenheit in die Zukunft gezeigt hatte, — mit vielen aus weiter Ferne hier zusammengekommenen Freunden um Richard Wagner uns gruppiert hatten und — an den Abschied dachten. — Und jetzt sitze ich schon wieder auf dem Schloßberg in Baden-Baden, und aus dem Kiosk vor dem Konversationshause dringen die Klänge von Meyerbeers „Afrikanerin" mit afrikanischer Zudringlichkeit an mein widerwilliges, weil noch ganz von Wagner-Klängen erfülltes Ohr. — Das bezeichnet den Gegensatz der Situationen, in welche das unerbittliche Fatum einen deutschen Journalisten schleudern kann.

Um über dieses musikalische Entree leichteren Herzens hinwegzukommen, gibt es nur ein Mittel: ich suche mich in Goethescher Weise davon zu befreien, indem ich die Feder ergreife und mich in die Erinnerung der letzten Tage versenke. Ich richte diese Zeilen an Sie, weil jene Erinnerungen uns bei-

den gemeinschaftlich, und sicher auch gleich wertvoll und lieb sind, und weil der Kollege in solchen Fällen den Gesinnungs- und Schicksals-Genossen am besten zu verstehen pflegt. Zwar werde ich Ihnen nichts Neues zu erzählen haben; denn was ich erlebte, erlebten auch Sie, — aber ein jeder doch in seiner individuellen Weise, die nicht so homogen ist, daß sich darüber nicht sprechen ließe. Wenn ich Ihnen heute schon einen Bericht über die erste Aufführung von „Tristan und Isolde“ senden könnte, so würden sie diesen vermutlich nicht zurückgewiesen haben, obgleich Sie auch dann mit mir im gleichen Falle gewesen wären, dies buchstäblich unvergleichliche Werk selbst auf der Bühne gesehen und gehört hätten. Nun aber haben wir es beide bis jetzt bekanntlich nicht gehört, und deshalb gestatten Sie mir wohl, Ihnen einen Bericht über die bisherige Nicht-Aufführung (denn ich schreibe am 18. Mai) zu senden. Mögen Sie in der Erinnerung freundlich ergänzen, was vielleicht mir entgangen oder entfallen sein sollte, und betrachten Sie meinen Brief als Text zu der großen Gruppe von Wagner mit seinen nächsten Freunden und fernen Verehrern, zu welcher wir bei dem Photographen Albert erst gestern noch nebeneinander gestanden haben.

Als Ihr viel nachgedruckter, und noch mehr kommentierter „Botschafter“ vom 21. April*) in meine Hände gelangte, der

*) Richard Wagner schreibt in seinem Brief im „Botschafter“, daß die Presse sich seit Jahren mit besonderer Vorliebe und auffallender Anstrengung der Aufgabe hingegeben habe, a priori zu beweisen, daß „Tristan und Isolde“ überhaupt unausführbar sei, und daß deshalb die jetzt nun trotzdem ermöglichte Aufführung zahlreiche Musikkritiker 2c. geradewegs „beleidigen“ müsse; zumal es überhaupt in der deutschen Presse heutzutage „nicht immer ganz christlich“ hergehe. In demselben Brief spricht auch Wagner mit aller Entschiedenheit aus: daß es sich bei „Tristan und Isolde“ für ihn keineswegs um Gefallen oder Nichtgefallen, dieses wunderlich moderne Theaterhazardspiel, handelt, sondern einzig darum, ob künstlerische Aufgaben, wie die von ihm in diesem Werke gestellten, zu lösen sind, auf welche Weise sie zu lösen sind, und ob es sich der Mühe verlohne, sie zu lösen. Mit letzterer Frage könne aber nicht gemeint sein, zu erfahren, ob mit dergleichen Aufführungen viel Geld zu machen sei (denn dies ist der Sinn des heutigen Gefallens oder Nichtgefallens im Theater), sondern lediglich, ob mit Werken der vorliegenden Art, durch vorzügliche Aufführungen, die erwartete richtige Wirkung auf das gebildete menschliche Gemüt überhaupt zu ermöglichen sei.

als ein echter und hochwillkommener Botschafter den Weitzerstreuten die frohe Kunde brachte, daß diesmal die Münchener Korrespondenten über Richard Wagner ausnahmsweise nicht gelogen hatten, und die Nachricht, daß „Tristan und Isolde" im Mai sicher zur Aufführung gelangen werde, vom Meister nunmehr selbst bestätigt werde, — da wußte ich natürlich, was ich zu thun hatte. An einem solchen Festtage der Kunst fehlt man nicht; auch dann nicht, wenn man an der Kette liegt. — Ich habe 1850 die erste Aufführung von „Lohengrin" in Weimar leider nicht miterleben können, — eine That Liszts, die unter den damaligen Verhältnissen und bei den kleinen Weimarer Mitteln ebenso groß als folgewichtig war: denn sie wurde die Geburtsstunde der Wagnerschen „Schule" im weitesten Sinn; sie erhob Weimar zum maßgebenden Mittelpunkt einer Kunstbewegung, welche seitdem ihren mächtigen Erschütterungskreis über zwei Weltteile erstreckt hat. Aber indirekt, für mich wie für so manchen Kampfgenossen, wurde jener 28. August 1850 ein Wendepunkt, der für mein ganzes inneres und äußeres Leben entscheidend werden sollte.

Seitdem sind 15 Jahre vergangen, und der „Lohengrin" hat fortgewirkt, wie er mußte. Diese Oper, die damals für ein bloßes Experiment galt, das gar keine Folgen haben könne, weil sie: erstens keine Melodie habe, weil sie zweitens eigentlich unausführbar, drittens sogar keine Musik mehr sei, viertens die tüchtigsten Kapellmeister, die ehrwürdigsten Stützen der musikalischen Vergangenheit, zur halben Verzweiflung brachte, fünftens die Schul-Ästhetiker mehr als billig vor den Kopf stieß, sechstens von der erleuchteten Tageskritik nicht kapiert wurde, und siebentens das hochverehrte Publikum durch den gänzlichen Mangel an Arien, Ballett und anderen notwendigen Opern-Requisiten so verblüffte, daß es sogar die „Afrikanerin" vergaß, die damals bereits als Seeschlange in der Presse spukte, — diese unmögliche Oper ist seitdem ein Repertoirstück fast sämtlicher großen Hof- und Stadttheater geworden, und hat den deutschen Theater-Kassen mehr eingebracht, als — ihrem Schöpfer.

Aber 3 Lustra*) mußten vergehen, bevor von Richard

*) Ihre nicht klassisch gebildeten Leser gestatten mir hier wohl die erläuternde Anmerkung, daß ein Lustrum oder Jahrfünft ursprünglich das Reinigungs- oder Sühnopfer bedeutete, welches

Wagner ein neues Werk auf der Bühne erscheinen sollte; drei Lustra des Kampfes, der Entbehrung, der Enttäuschung für den Wort- und Tondichter, dem die jugendliche Norne bei seiner Geburt „den nie zufriedenen Geist, der stets auf Neues sinnt“, als größte, aber auch leidensvollste Wundergabe verlieh. Und heute noch würde „Tristan und Isolde“ in den Augen sämtlicher Hoftheater-Intendanten und Hof-Kapellmeister eine Unmöglichkeit sein, wenn dieselbe Norne der Zukunft (Skuld), welche Wagners Künstlerschicksal einst bestimmte, nicht auch zu einer Königswiege getreten wäre und dem zukünftigen Herrscher eines gesegneten, großen Landes den Seherblick verliehen hätte, um unter den Millionen, die Er von seinem Throne aus überschaut, jenen Geist herauszufinden und zu erheben, der Seiner bedurfte, um seine Mission zu vollenden. Man pflegt solche seltene Schicksalsfügungen Zufall zu nennen, um sich wohlfeil darüber trösten zu können. Nun, diese Genugthuung wollen wir Richard Wagners Gegnern lassen! Gegenwärtig erklärt man „Tristan und Isolde“ für ebenso unmöglich, als vor 15 Jahren „Lohengrin“. Wenn wir noch leben, wollen wir nach Verlauf von weiteren drei Lustra wieder darüber sprechen. Bis dahin — möge deutsche Geduld und christliche Feindesliebe uns nie verlassen.*)

Da dieselbe Botschaft, die mich aus meinem musikalischen Winterschlaf in Baden zu neuem Kunstleben erweckte, an alle ergangen war, welche Ohren zum Hören haben, so konnte ich sicher sein, auf meiner Tristanfahrt gar manchen alten und lieben Freund und Gesinnungsgenossen wieder zu sehen, der durch die Strudel des leidigen Alltagslebens seit Jahren wer weiß wohin verschlagen worden war. Zur Zeit des Siebenjährigen Krieges ritten (nach Bürger-Liszts „Lenore“) die Toten ungefähr so schnell, als jetzt zur Zeit des fünfzehnjährigen Wagner-Kriegs (der vielleicht zum dreißigjährigen werden wird) die Lebendigen zu reisen pflegen. Diesem Fortschritt der Technik

---

alle fünf Jahre von den Zensoren beim Schlusse ihres Amtes für das ganze Volk dargebracht wurde, wobei ein Ochs und ein Schaf feierlichst geschlachtet wurden. Es soll auf diese Weise im Laufe der Zeiten viel Vieh umgekommen sein.

*) Diese Prophezeiung ist bereits erfüllt: München, Berlin, Weimar, Königsberg und Leipzig haben Tristan und Isolde jetzt auf ihrem Repertoire; andere Theater bereiten sich vor, demnächst zu folgen.

verdankt die Kunst wenigstens den Vorteil, daß sich zur Feier ihrer olympischen Spiele ein Publikum versammeln kann, welches nicht eben zum alltäglichen gehört und seinen Gesichtskreis nicht durch engherzigen Kirchturms-Patriotismus bestimmen läßt. Ob diese modernen olympischen Spiele auch den ursprünglichen Zweck der griechischen, die Nationaleinheit der verschiedenen Stämme, einst erreichen werden, kann erst im Laufe der Zeiten sich herausstellen. Doch ist gegründete Aussicht dazu schon jetzt vorhanden.

Einen Beweis hierfür erhielt ich bereits in Oos, als ich in den Paris-Wiener Wagen stieg; Gaspérini saß darin! Er kam direkt von Paris, und war natürlich auf dem Wege nach München. Gaspérini ist ein dreifaches Phänomen unter den Franzosen; er ist nämlich erstens ein klassisch gebildeter philosophischer Kopf; er ist ferner sehr fein musikalisch organisiert und durchgebildet; er ist endlich, trotzdem er kein Wort deutsch versteht und ein so guter Pariser wie irgend einer ist, ein so eifriger Verehrer und Vorkämpfer Richard Wagners, daß er sich dadurch in Paris schon viele Feinde gemacht hat. Er besitzt einen Glauben an das Ideal, der nicht zu erschüttern, einen Enthusiasmus, der echt romanisch ist, und eine Feder, die den homme d'esprit in jedem Satze legitimiert.*) Daß dieser Repräsentant der Wagnerschen Schule in Frankreich beim „Tristan" nicht fehlen konnte, war eigentlich vorauszusehen; er ist auch der einzige Journalist, welchen Frankreich dazu nach Deutschland gesendet hat. — In Karlsruhe erfuhren wir, daß Wilhelm Kalliwoda, der treffliche Direktor der Hofkapelle, ein aufrichtiger und treuer Freund Wagners, bereits vorausgereist sei. In Stuttgart stieg der Bassist Wallenreiter (früher in Weimar) in unsern Zug. Ein Sänger der zugleich Wagner-Enthusiast ist, gehört in Stuttgart, wo Herr Sontheim sich geweigert hat, den „Lohengrin" zu singen, auch zu den Raritäten! Wallenreiter teilte mit, daß der Hofkapellmeister Eckert (Ihnen aus Wien als vorzüglicher Wagner-Dirigent und eifriger Wagner-Verehrer sicher noch in bester Erinnerung) in Begleitung seiner schönen Frau bereits in München sei, wo auch der Hoftheater-Intendant v. Gall erwartet werde. Wir kommen nach Ulm

*) Er schreibt in die „France", in den Ménéstrel", „Europe artiste" &c. und wird nächstens ein Buch über Wagner veröffentlichen.

— wer steigt in den Zug? — Felix Dräseke. — Sie haben ihn seitdem in München persönlich kennen gelernt, den geistreichen Kopf mit seinem stets schlagfertigen Witz, seinen scharfen, aber richtigen Urteilen, seiner warmen Kunstbegeisterung und seiner nur zu tiefen Empfindung, die leicht an Empfindlichkeit streift. Aber Sie konnten in der kurzen Zeit nur den Menschen, nicht auch den Künstler kennen lernen. Und gerade in letzterer Beziehung ist Dräseke eine der interessantesten Erscheinungen der neudeutschen Schule. Dräseke hat, von Anfang seines Schaffens an, eine so ausgesprochene, charaktervolle, aber auch schroffe und scharf abgeschlossene Künstlerindividualität entwickelt, daß man ihn so nehmen muß, wie er sich gibt, oder nicht verstehen kann. Anschmiegen an Vorhandenes, Konzessionen nach irgend einer Seite hin, gibt es für ihn nicht. Seine Konzeption ist fremdartig, sein Formenbau ist gigantisch, seine Harmonik sehr gewagt, seine Instrumentierung kolossal, seine Melodik originell. Er hat mich in mehr als einer Beziehung immer an Berlioz erinnert, obgleich er dessen Hauptwerke erst sehr spät kennen lernte, während zunächst Richard Wagner, später Liszt auf seinen Entwickelungsgang weit mehr influiert haben. Aus den wenigen veröffentlichten Werken (Balladen, Lieder und Klavierstücke) kann man Dräseke nicht genügend kennen lernen; seine Individualität spricht sich am entschiedensten in den Orchester- und Chorwerken aus, von denen einige in Weimar, Leipzig und Löwenberg aufgeführt wurden und zu scharfen Kontroversen Veranlassung gaben. Weit mehr Anklang fanden seine geistvollen, kritischen Aufsätze über Wagners und Liszts Werke (in der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik“ und den „Anregungen“), die unbedingt zu dem Gehaltvollsten gehören, was über diese Meister geschrieben wurde. Jetzt hat sich Dräseke in die Schweiz zurückgezogen; er lebt still und abgeschlossen in Lausanne, und wartet seine Zeit ab. Er kann es auch; denn er ist noch jung.

Soweit war die kleine Lawine der Wagnerianer schon angewachsen, als wir in München ankamen. Wir gehörten aber schon zu den letzten, welche zu dem Rütli-Schwur herbeieilten. Aus dem Westen, Osten und Norden waren sie in hellen Haufen zusammengeströmt, die tapferen Streiter der alten und jungen Garde, die nie fehlen, wo es einem großen Kunstzwecke der neudeutschen Schule gilt. Es waren ihrer so viele, daß wir sie in

der kurzen Zeit unseres Aufenthaltes nicht alle gesehen und gesprochen haben; es fehlte dazu an einem gemeinschaftlichen Sammelpunkte, obgleich die Behausungen von Bülow und Wagner wohl von jedem aufgesucht wurden, nur natürlich nicht zu gleicher Zeit.

Der aus größter Ferne herbeigeeilte Freund war wohl Klindworth, einer der trefflichsten Schüler Liszts, der schon über ein Jahrzehnt in London lebt, vereinsamt in seiner Kunstrichtung, aber fest in seinem Wollen, treu in seiner Kunstbegeisterung, echt in seiner Empfindung. Klindworth hat ein musikalisches Meisterstück in dem Klavierauszug von Wagners „Nibelungen“ geliefert, eine Arbeit, deren Schwierigkeit und Vortrefflichkeit mit Bülows Klavierauszug von „Tristan und Isolde“ rivalisieren darf. — Aus Königsberg waren Louis Köhler und A. Jenssen gekommen; letzterer ein junger, talentvoller Komponist, der ursprünglich aus der Schumannschen Schule hervorging, aber seitdem sich stark „neudeutsch“ gefärbt hat; ersterer ein nach allen Seiten hin unermüdlich thätiger Komponist, Schriftsteller und musikalischer Pädagog, dessen Arbeitskraft und Ausdauer ich oft bewundert habe. Die Zahl der von ihm veröffentlichten musikalischen Schriften, meist theoretischen Inhalts, ist bedeutend; schier unzählbar sind aber die Aufsätze und Kritiken, die er innerhalb der letzten 15 Jahre weithin zerstreute und dadurch viel Gutes gewirkt hat. Köhler gehört zu denen, welche am frühesten die Wagner-Frage in ihrem Kern erfaßten und sofort theoretisch zu begründen suchten. (Ich erinnere an seine originelle „Melodie der Sprache“ 1853.) Dabei hat er das fast Unmögliche möglich gemacht, die Hauptmannsche „Natur der Harmonik“ mit der Wagner-Lisztschen Enharmonik und Chromatik unter verwandten Gesichtspunkten zusammen zu fassen. Man vergleiche sein Hauptwerk: „Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik“ 1858, und die Broschüre: „Die neue Richtung der Musik“ 1864. — Einen Theoretiker von noch größerer Folgewichtigkeit für unsere Kunstbewegung hatte Berlin in C. F. Weitzmann gesandt. Der ist das wahre Kreuz für die Musiker der älteren Schule geworden! Denn mit allen Waffen eines grundgelehrten Harmonikers, Kontrapunktisten und Historikers ausgerüstet, hat er durch Monographien und Abhandlungen der gediegensten Art

(darunter eine gekrönte Preisschrift: „Harmoniesystem") dem alten Lehrgebäude Stoß auf Stoß versetzt, und — was noch mehr sagen will — ein neues an seine Stelle gesetzt, welches dem Kunstfortschritte der Gegenwart vollkommen entspricht. Er hat damit die Kluft zwischen Theorie und Praxis, um die sich die schaffenden Genies freilich von jeher wenig gekümmert haben, zum Besten der Schule überbrückt und solid fundamentiert.

Aus Breslau war ein kühner Kämpe gekommen, Leopold Damrosch, der treffliche Geigenvirtuos und musterhafte Konzert-Dirigent, der, allen Hindernissen zum Trotz, in der schlesischen Hauptstadt, mit Hilfe weniger Gleichgesinnten, ein Orchester- und Konzert-Institut geschaffen hat, welches den Anforderungen der Gegenwart in jeder Hinsicht glänzend entspricht und den Schlesiern die Zukunftsmusik so konsequent ad aures demonstriert, daß sie jetzt anfangen, Geschmack daran zu finden.

So nimmt ein Kind der Mutter Brust
Nicht gleich im Anfang willig an,
Doch bald ernährt es sich mit Lust —

sagt Mephisto zu dem Schüler, der nicht ins Kolleg gehen will. Aber harte Kämpfe hat's gekostet! Die Broschüren von Eugen v. Blum und Heinrich Gottwald erzählen uns gar erbauliche Episoden daraus. Damrosch aber stand fest wie ein Fels im stürmischen Meer, und der kritische Augenarzt Dr. Viol hat mit seinen anti-musikalischen Rezepten keinen Gesunden umgebracht — sondern nur sich selbst! — Da hat es Damroschs musikalischer Nachbar und Gesinnungsgenosse, der fürstlich hohenzollernsche Hofkapellmeister Max Seifriz, freilich leichter, den sein kunstbegeisterter Fürst aus Löwenberg nach München gesandt hatte, damit Hohenzollerns musikalisches Banner bei diesem Feste nicht fehle. Wer hätte nicht schon von Löwenberg, dem schlesischen Ferrara, gehört, wo eine treffliche Kapelle, von einem liebenswürdigen Fürsten für seine Hausmusik engagiert, in einer stattlichen Reihe von Winterkonzerten so ziemlich alles aufführt, was die musikalische Gegenwart Großes und Bedeutendes bringt; eine Kapelle, die schon von Berlioz, Liszt und Wagner persönlich dirigiert und nach Verdienst gelobt ward. Das kleine Löwenberg gehört in der musikalischen Geographie unserer Zeit, die nicht nach Seelen, sondern nach Geistern zählt, und die

Steuerkräfte nicht nach der Quantität, sondern nach der Qualität bestimmt, zu den Haupt- und Residenzstädten. Und der Fürst von Hohenzollern ist ein verehrungswürdiger Herrscher — und sein Kapellmeister Seifriz ein gar beneidenswerter Dirigent! — Aus Frankfurt war einer der ältesten und treuesten persönlichen Freunde Wagners herbeigeeilt, August Röckel, einst mit Wagner zugleich Musikdirektor in Dresden, dann, wegen seiner Beteiligung am Maiaufstande, dreizehn Jahre Gefangener in Waldheim. Dreizehn Jahre der bittersten Leiden haben wohl sein Haar gebleicht, — aber sein treues Herz nicht verbittert, seinen regen Geist nicht getrübt. Er kehrte mit einer Jugendfrische ins Leben zurück, um die mancher Jüngling ihn beneiden könnte; seine besten Seelenkräfte haben dreizehn Jahre geschlummert und sind nun wieder erwacht, als wäre nichts geschehen. Die Eindrücke des Lebens und der Kunst empfängt er so unmittelbar im Vollgenuß des Augenblicks — wie nur eine Künstlernatur sie empfangen kann. Zuweilen ist das Leben doch auch gerecht! —

Wien soll verschiedene Verschworene gesandt haben, die ich nicht zu sehen bekam; vermutlich wollten sie inkognito hören, wie man in München ausführen könne, was man in Wien für unmöglich erklärt hatte. Wir waren auch nicht in Versuchung, sie in ihrer gepreßten Stimmung zu stören! Dagegen war als Prager Abgesandter Heinrich Porges gekommen, eine junge, frische, begeisterungsfähige Kraft, von der wir uns noch viel Gutes versprechen dürfen; ernst im Streben, glücklich in der Begabung, gewandt mit der Feder, echt in der Gesinnung. Solche Naturen sind allenthalben nicht dicht gesät, und in Wien — auch nicht. Vom fernen Ungarland waren mehrere Wagner-Verehrer herbeigeeilt: der liebenswürdige Musiker Moszonyi (Brandt), den ich schon bei den großen Septemberfesten (1857) in Weimar kennen lernte, und der erst kürzlich wieder durch ein höchst gelungenes vierhändiges Klavier-Arrangement der Lisztschen „Graner Messe" sich bewährt hat; ferner die HH. v. Rosztyy und Mahdaschy, welche das Opfer einer weiten Reise nicht gescheut hatten, um an dem Tage in München nicht zu fehlen. — Auch Rußland war vertreten in Alexander Ritter, dem kühnen Geiger und treubewährten Wagner-Freund, der mit seiner geistreichen Gattin, der trefflichen Schauspielerin Franziska, ge-

borene Wagner (einer Nichte Richards), aus Würzburg gekommen war, wo beide jetzt „procul negotiis“ einer, wie uns dünken will, zu frühen Künstlerruhe pflegen.

Und unser Weimar, vor wenig Jahren noch der Mittelpunkt all dieser Kunstbestrebungen, der Wallfahrtsort für Meister und Schüler, der eigentliche musikalische Revolutionsherd, von welchem aus Schlag auf Schlag die Geistesblitze in die feindlichen Massen geschleudert wurden, und mit der Logik der Thatsachen der unsterbliche Trägheitsinstinkt aller Nichtskönner und Nichtswisser siegreich bekämpft ward, unser Weimar, wo blieb es diesmal? — Die kleine, einst so große Stadt der Toten sandte uns, was es noch hatte: seine drei letzten Mohikaner! Man könnte eine Elegie darüber schreiben, wenn... eine Satire nicht weit näher läge! Welch stattlicher Zug der Argonauten hätte sich vor einem Lustrum noch von Ilm-Athen nach Isar-Athen bewegt, um die feuerschnaubenden Stiere der musikalischen Reaktion an den Hörnern zu packen und die aus Drachenzähnen entsprossenen Kritiker hintereinander zu hetzen! Auch ich war in Arkadien geboren und wüßte manches davon zu erzählen... Vorbei! Vorbei!

Jetzt kamen daher: Franz Müller, der alte, treue Wagner-Freund, der mit der schlagfertigen und gründlichen Belesenheit eines deutschen Gelehrten den Enthusiasmus eines begeisterten Kunstjüngers zu vereinigen weiß, und ein Charakterbild von „Richard Wagner und dem Musikdrama“ entwarf, auf das man bei ernstem Quellenstudium zur Geschichte der Wagnerschen Kunst stets dankbar zurückkommen wird, ebenso wie seine „Nibelungen-Studie“ die empfehlenswerteste Einführung in das tiefere Verständnis der Wagnerschen Nibelungen-Dichtung ist. — Da kam ferner aus Ilm-Athen Eduard Lassen, der Laureatus des Brüsseler Konservatoriums, der französisch erzogen und in Italien gebildet ward, aber zum Entsetzen von Fétis in Weimar umschlug und zum „Zukunftsmusiker“ wurde; der Komponist dreier Opern, von denen die letzte soeben in Brüssel einen günstigen Erfolg errang; der Schöpfer einer großen Anzahl reizender Lieder! — Da kam endlich Aline Hundt, die weimarsche Hofpianistin und geistreiche Komponistin, die Letzte aus der Liszt'schen Pianistenschule, die dem Weimar von heute noch immer treugeblieben ist — wie eine Kassandra! Sie wird

aber nicht warten, bis Troja ganz in Trümmer sinkt! — Wo Neu-Weimar weilte, konnte Jena nicht fehlen. Die alte Musenstadt sandte ihren treuesten Liszt-Freund und wärmsten Wagner-Verehrer, unsern unermüdlichen Dr. Gille, den Konzertdirektor Jenas, den Sekretär des deutschen Musikvereins, der an der Saale Strand allenthalben an der Spitze steht, wo es Kunst und Künstler gibt, und allerwärts zu finden ist, wo unsere Schule einen Festtag feiert. Gille ist eine beneidenswert frische, kunstbegeisterte, nie ermattende, stets opferbereite Natur; er ist der Pylades der Zukunftsmusik. Und weil er nicht selbst produktiv ist, bewahrte ihn ein freundliches Geschick vor jenen Enttäuschungen und Kränkungen, durch welche so mancher frische Geist in der Blüte geknickt wurde.

Nur einer war in Weimar zurückgeblieben, der freilich nur zeitweilig jetzt dort weilt, Peter Cornelius. Ihn, den Dichter-Komponisten, hielten jetzt gerade die Hauptproben zu seinem „Cid" in Weimar zurück. Der „Cid", die zweite Oper dieses trefflichen Künstlers und Menschen, sollte eben an demselben Ort in Szene gesetzt werden, wo vor einigen Jahren seine erste Oper, „der Barbier von Bagdad", einen Kampf erregte, der für Weimar so folgewichtig und unheilvoll werden sollte, wie es jener historisch gewordene Ladenjüngling, der damals im Parterre den ersten Pfiff riskierte, um für seine 10 Silberlinge auch ein Votum über die Zukunftsmusik abzugeben, sicher nicht geahnt hat. Freilich agierten an jenem berühmten Abend einige Vergangenheits-Agenten hinter den Kulissen, die sich der Situation sehr gut bewußt waren und Va banque spielten. Sie haben gewonnen — wenn man das einen Gewinn nennen kann, Franz Liszt, die Musikseele Weimars, für immer vom Dirigentenpult, und bald darauf aus der Stadt vertrieben zu haben. Seitdem sucht sich Weimar damit zu trösten, daß es eine Kunstschule besitzt, die aber, soviel wir wissen, in der Kunst noch keine Schule gemacht hat! — Jetzt versucht man einmal wieder, alte Erinnerungen aufzufrischen und die Schatten des Gewesenen heraufzubeschwören. Möge der neue Cid Campeador, seines alten Ruhmes würdig, sich bewähren; möge unser Peter Cornelius mit gutem Erfolge nach München heimkehren! — Aber das Rasiermesser seines Bagdader Barbiers hat in Weimar doch zu radikal geschnitten!

II.

Es liegt im Charakter jeder wahrhaft großen, fruchtbringenden und weittragenden Idee, daß ihre Keime im Lauf der Zeiten nicht zu ersticken sind, wenn das Leben auch noch so viel Ballast der Alltäglichkeit, die Welt auch noch so viel Wust des Unsinns darüber häuft und wälzt. Dieselbe unzerstörbare Lebenskraft, welche der Idee als solcher innewohnt, teilt sich auch ihren Trägern mit. Sie sind ebenso unverwüstlich — oder unbekehrbar, wie ihre Gegner zu sagen pflegen. Wir finden das in der Geschichte jeder bedeutenden religiösen oder politischen Bewegung; es ist das Geheimnis jeglichen Märtyrertums.

Die musikalische Kunstbewegung unserer Tage ist nur eine neue Variation über dieses alte Thema. Daß der Schöpfer eines neuen Kunstdogmas, wie Richard Wagner, von seiner Mission unerschütterlich fest überzeugt sein und an ihr unter allen Umständen festhalten muß, ist natürlich, wie könnte er sonst ein Reformator sein! Und nur die Kurzsichtigkeit der Oberflächlichen, oder die Böswilligkeit der durch die Reformbewegung Gefährdeten kann für Selbstüberschätzung oder Starrsinn erklären, was absolute Naturnotwendigkeit, was die gesetzmäßige Folge eines höheren geistigen Selbsterhaltungstriebes ist.

In unserer Zeit der praktischen Gesichtspunkte, der zersetzenden Kritik, der nüchternen Thatsachen-Logik ist freilich ein solcher konsequenter Idealismus eine außerordentlich seltene Erscheinung. Man spricht so oft davon, daß das 19. Jahrhundert nicht das der großen Männer sei; — man sucht nur gewöhnlich den Grund dafür nicht da, wo er allein zu finden ist: in dem Mangel an Idealismus, auf den sich gerade das lebende Geschlecht so viel zu gute thut! Die Idee aber macht groß oder klein:

> Es wächst der Mensch mit seinen höhern Zielen.

Im politischen Leben fängt man an, das zu begreifen; im religiösen respektiert oder toleriert man es. Aber im Kunstleben, wo ohne Idealismus doch nie etwas Großes geschaffen werden kann, will man die Folgerichtigkeit, die in der künstlerischen Individualitat sich dokumentiert, nicht gelten lassen! Und viele

ursprünglich sehr glücklich angelegte Naturen lassen sich dadurch beirren; die Opposition macht sie ängstlich und schwankend; der Mangel an Erfolg läßt sie experimentieren; sie suchen infolgedessen ihren Schwerpunkt außerhalb und — verlieren das Fundament. Auf diese Weise gehen heutzutage viele Talente zu Grunde; sie erkranken an der Zeitrichtung und sterben — am Erfolg!...

In Richard Wagner haben wir nun einmal wieder den unerschütterlichen Träger einer wahrhaft großen Idee; er verfolgt sie auch mit jener beneidenswerten Rücksichtslosigkeit, er baut sie aus mit jener unbeugsamen Konsequenz, deren er zu seinem Schaffen, sein Ideal zur Verwirklichung absolut bedarf. Aber mit welcher erbärmlichen Kleinlichkeit, mit welcher philisterhaften Engherzigkeit wird ihm jeder reale Schritt auf dieser neuen Bahn erschwert, jeder Fußbreit seines neu entdeckten Landes streitig gemacht!

Ich spreche nicht von seinen Kollegen, die sich kraft des ihnen verliehenen Amtes für einzig kompetent halten und als Kenner das Recht beanspruchen, den gefährlichen Neuerer zu verdammen. Sie kämpfen pro aris et focis; vielleicht haben auch sie eine Überzeugung und können jedenfalls aus ihrem Ideenkreis nun einmal nicht heraus. — Aber das Publikum, das selten eine Überzeugung in Kunstfragen hat und haben kann, dessen Maßstab nur das außerhalb jeder Berechnung liegende momentane Gefallen oder Nichtgefallen, ein vages Verstehen oder Nichtverstehen ist, — wie kommt das Publikum dazu, Richter und Exekutor in einer Person spielen zu wollen? — Man beruft sich immer darauf, daß Volkes Stimme Gottes Stimme sei, und wir bestreiten auch nicht, daß das Gesamturteil einer Nation und eines Zeitalters in letzter Instanz das Maßgebende sein wird und muß. Aber ein solches Gesamturteil bildet sich nur sehr allmählich; das Ergebnis des einzelnen Moments kann so wenig als das eines einzelnen Ortes dafür sich proklamieren wollen, und es ist auch natürlich, daß ein Kunstwerk oder eine Kunsttheorie, je mehr sie vom Allgemeinen abweichen, desto langsamer in das allgemeine Bewußtsein eindringen. Die Kunstgeschichte lehrt das fast auf jeder Seite; aber die Gegenwart will es immer wieder in Frage stellen!

Unter diesen Verhältnissen war es eine Fügung von noch

unberechenbarer Tragweite, daß Richard Wagner in dem jetzt regierenden jugendlichen König von Bayern jenen Fürsten fand, den er (in seinem Vorwort zu den „Nibelungen") suchte; einen Fürsten, der mit reiner Kunstbegeisterung und echt königlicher Gesinnung auch die Macht verband, das auszuführen, was er für das Schöne, Wahre und Gute erkannt hatte. Dem großen Wort unseres Schiller getreu:

Der seltene Mann will seltenes Vertrauen,
Gebt ihm den Raum, das Ziel wird
Er sich setzen!

neigte die Majestät sich zu dem seltenen Mann herab und gab ihm den Raum für sein großes Ziel. — Sofort suchte natürlich eine vielköpfige Opposition, die zwar von den verschiedensten Motiven geleitet ward, in ihrem Ziele jedoch eine staunenswerte Einigkeit zeigte, mit ihren Widderstößen das erhabene Fundament zu unterwühlen, und den Mann und dadurch das Ziel unmöglich zu machen. Es ist das Perfide solcher Verschwörungen, daß sie nie direkt auf die Sache selbst losgehen, sondern stets Schleichwege und Hinterthüren suchen, und jeden Streit auf das Feld des Skandals und der Persönlichkeiten herabzuziehen suchen. Daß es dabei auf Verdächtigungen der unglaublichsten Art, auf Lügen und Entstellungen nicht ankommt, ist eine durch das Herkommen sanktionierte, beliebte Praxis, denn:

Es liebt der Mensch, das Glänzende zu schwärzen
Und das Erhab'ne in den Staub zu ziehn!

Diesmal schlug aber die Berechnung fehl. Der allein hier maßgebende erhabene Wille des königlichen Protektors ward dadurch nicht erschüttert, seine reine Anschauung nicht irre geleitet, sein edles Ziel nicht verrückt. Der Glaube an das Ideal blieb ungetrübt, und dem Manne der Zukunft wurden die Mittel nicht entzogen, dieses Ideal zu verwirklichen. Es handelte sich hier nicht nur um Musteraufführungen der früheren Wagnerschen Opern; es handelt sich auch nicht nur um die Inszenesetzung von „Tristan und Isolde"; es handelt sich noch um fernere, große Ziele: um die Errichtung einer Bühne, wie sie Richard Wagner im „Kunstwerk der Zukunft" schilderte; um die künstlerische Verlebendigung des großen Nationalwerks und Richard Wagners größter Schöpfung: des „Nibelungen-Rings".

Unter allen „sachgemäßen“ Einwürfen, die man gegen die Möglichkeit der Ausführung jener Pläne in den Vordergrund geschoben hat, ist einer, der sich für den praktischsten ausgibt, gerade der hohlste und nichtigste. — Man spricht mit Entsetzen von den Kosten eines solchen Unternehmens! In Weimar mochte ein solches Argument allenfalls einige Berechtigung haben (denn an den Kosten scheiterte dort zunächst die vor Jahren intentionierte „Tristan“-Aufführung), — aber in München erscheint dies geradezu lächerlich. Auf Schritt und Tritt stößt man hier auf Bauwerke, Kunstwerke und Sammlungen, welche viele Millionen gekostet haben und doch innerhalb eines Menschenalters durch einen königlichen Willen hervorgezaubert wurden. Baukunst, Plastik und Malerei haben dort ihre Tempel und Paläste zur Ehre ihrer Schöpfer, zum Ruhme Münchens, zum Vorbild aller Zeiten errichtet und die Nation ist mit Fug und Recht stolz darauf. Warum sollen denn nun aber Musik und Bühne nicht auch einmal dasselbe Recht erhalten, das ihnen, den ebenbürtigen Künsten, doch gebührt? Haben nicht auch Dichtkunst und Wissenschaft eine glänzende Freistätte in München gefunden, gleichfalls durch einen erhabenen königlichen Willen dahin berufen? Wie lange soll denn die Musik noch der Paria unter den Künsten bleiben, nur der gelegentliche Zeitvertreib des Publikums, ein „Feuerwerk für die Ohren“ (nach Hanslicks ästhetischer Theorie), das Dessert beim Künstlerfeste?

Leider sind die „Musikanten und Komödianten“, die in den Augen vieler Gebildeten ja noch immer gleich nach den Seiltänzern und Kunstreitern rangieren, nicht ohne Schuld, daß ihre soziale Stellung und dadurch ihre künstlerische so lange eine untergeordnete blieb. Sie haben sich, mit wenig ruhmgekrönten Ausnahmen, selbst zu wenig zu heben verstanden; sie haben sich zu höflich drücken, zu gutmütig unterdrücken lassen. Aber es ist eine der glücklichen Folgen der neuesten musikalischen Bewegung, daß mit ihr das Selbstbewußtsein der Musiker erwachte, dem sie seitdem durch energische Polemik, durch eine selbständige Presse, durch Vereinswesen und Tonkünstler-Versammlungen Ausdruck verliehen. Diese Manifestationen müssen jedoch durch den Staat oder durch die höchsten Träger der Staatsgewalt unterstützt und ihre Berechtigung dadurch anerkannt werden, wenn sie zu einem befriedigenden Abschluß gelangen sollen.

Was hat denn der Staat, als solcher, für die Musik, als Kunst, überhaupt schon gethan? Er hat einige wenige Konservatorien gegründet, die entweder so mangelhaft organisiert oder so schlecht dotiert sind, daß ihre Resultate nicht gegen die Musik, wohl aber für die Oberflächlichkeit zeugen, mit der man sie von Amts wegen traktiert hat. Und die meisten deutschen Konservatorien sind bekanntlich gar keine Staatsanstalten, sondern nur Privatunternehmungen. Hierüber, sowie über die Hofoperntheater, hat aber Richard Wagner in seinen Schriften und auch schon in Ihrem „Botschafter" (zuletzt in dem „Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern") sich so erschöpfend ausgesprochen, daß man nur darauf zu verweisen braucht. Wo existiert aber im Bereich der Musik auch nur ein annäherndes Äquivalent für das, was eine Glyptothek, eine Pinakothek, ein Nationalmuseum für den bildenden Künstler an Lehr-, Bildungs- und Anregungsstoffen unerschöpflich darbietet? Wo waren denn bis jetzt die Mäcene, die dem Komponisten so großartige Aufträge erteilten und dieselben auch so großartig honorierten, wie den bildenden Künstlern, die sich (nach einem beliebten Sprachgebrauch) freilich Künstler katexochen nennen? —

Und wenn nun einmal ein erhabener Kunstmäcen anders denkt und handelt, wenn er diese Ungerechtigkeit, unter der so viele der größten Komponisten zeitlebens moralisch gelitten und materiell gedarbt haben — (ist es nötig, hier erst noch an Mozart, Beethoven und Schubert zu erinnern?) — durch seinen königlichen Willen auszugleichen strebt, und zwar an dem größten lebenden Komponisten, — da erhebt sich ein allgemeiner Sturm des Unwillens, der sittlichen Entrüstung über das Unerhörte, weil — noch niemals Dagewesene.

Der Staatsorganismus hat, unseres Wissens, durch Erledigung von Kunstfragen noch niemals einen Druck erlitten, aber sich auch noch nie darüber Gewissensskrupel gemacht, daß verschiedene andere Budgets, an deren Verminderung verschiedene Kammern mit Sisyphus-Ausdauer arbeiten, weder Zeit noch Mittel übrig lassen, an die Musik als Kunst, als Bildungsmittel von Staats wegen zu denken!

Die bildenden Künstler wissen allerdings ihre Interessen besser zu wahren. Sie haben in diesen Tagen erst an die bayrische Abgeordnetenkammer eine Petition um die Bewilligung

einer jährlichen Summe von 30 000 fl. zur Pflege der vaterländischen Kunst eingereicht. Sie haben recht; sie verlangen vom Staat, was ihnen gebührt: Anerkennung und Unterstützung! — Wenn aber nun die bayrischen Musiker mit einer ähnlichen Petition kämen und 30 000 fl. jährlich zur Pflege der vaterländischen Musik verlangten? Sie sollten das schon der Kuriosität wegen thun, um zu hören — mit welcher Gemütlichkeit man darüber zur Tagesordnung übergehen würde!

Sie werden mir gewiß zugestehen, daß diese Betrachtungen nicht zu sehr außerhalb meines Themas liegen und keineswegs von „Tristan und Isolde“ zu weit abführen. Im Gegenteil, sie hängen nur gar zu eng damit zusammen! Die exzeptionelle Stellung, welche Richard Wagner als schaffender Künstler einnimmt, macht die Aufführung eines neuen Werkes von ihm nicht zu einer persönlichen Angelegenheit, wie bei andern Komponisten, sondern zu einer allgemeinen Lebensfrage für die Kunst der Gegenwart. Die Gegner versuchen zwar, das wegzuleugnen; aber eben gerade der Eifer, mit dem sie das durchführen; die Vernichtungswut, mit der sie über jede neue künstlerische Kundgebung des großen Meisters herfallen; die eines Kriminalrichters würdige Sorgfalt, mit der sie alle persönlichen Indizien sammeln; die jesuitische Gewandtheit, mit der sie in das Werk hinein hören, was nicht heraus zu hören ist — dies alles spricht deutlich genug dafür, daß sie sehr gut wissen, was und wieviel für sie auf dem Spiele steht, wenn Richard Wagner nicht gestürzt wird! Ihn tot zu schweigen, geht nun einmal nicht mehr. Vor 20 Jahren (so lange lebt schon „Tannhäuser“ auf der Bühne) versuchte man das mit Glück; aber seitdem ist glücklicherweise die Welt und auch die Presse nicht stillgestanden!

Wenn wir einmal wieder zusammenkommen, die alten Kampfgefährten mit der unveränderten Gesinnung und dem alten Enthusiasmus, die wir jetzt in alle Welt gegangen sind, um alle Heiden zu lehren, dann liegen uns solche erbauliche Betrachtungen begreiflicherweise sehr nahe. Wir denken dann der alten Zeiten, seitdem die C-Trompeten des „Lohengrin“ uns zum erstenmal zum Kampf zusammenriefen: der Zeit des Karlsruher Musikfestes (1853), wo wir uns noch über die Möglichkeit der Tannhäuser-Ouvertüre streiten mußten, und dann des Aachner Musikfestes (1857), wo sie bereits eine Popularität erlangt hatte,

die eine Hillersche Ouvertüre niemals erreichen wird; der ersten Aufführung des Tristan-Vorspiels beim Leipziger Musikfest (1859), der Nibelungen-Fragmente und der Meistersinger-Ouvertüre in R. Wagners Konzerten (1862 bis 1863) — und wie die Geburt eines jeden neuen Werkes stets die Anerkennung des zunächst älteren feststellte, weil die Presse nun einmal ein Opfer haben muß, und sich durch den beliebten Kunstgriff — das vom Publikum bereits freudig Aufgenommene wohlweislich gelten zu lassen, um das noch unverstandene, frappierende Neue desto ungenierter vernichten zu können — den Anschein der Unparteilichkeit wiederum auf die Länge einer Galgenfrist zu erhaschen.

III.

Jetzt war nun der 15. Mai 1865 gekommen, und wir standen wahrlich nicht unvorbereitet an der Schwelle dieses Ereignisses. Wer die Tristan-Partitur nicht im Kopfe hatte — und es besitzt nicht jeder das Riesengedächtnis und Talent Hans v. Bülows, der den ganzen „Tristan" nicht nur auswendig spielen, sondern auch dirigieren könnte —, der hatte sie entweder in Händen oder vor Jahren schon studiert, und wußte, was er zu erwarten hatte. Leider „war die erste Aufführung schon vorüber"! Mit dieser Nachricht empfing uns zu unserm Erstaunen Hans v. Bülow. Die Generalprobe, die in Kostüm bei beleuchtetem Hause unter Anwesenheit des Königs und mehrerer hundert Eingeladenen bereits am 11. Mai stattgefunden hatte, war in der That als erste Aufführung zu betrachten. Sie soll in allen Teilen so musterhaft gewesen sein, die Sänger sollen mit so wunderbarer Hingebung und Begeisterung gesungen haben, daß wir alle, die wir nicht so zeitig in München eintreffen konnten, um sie zu hören, mit verzeihlichem Neid den Bericht jener wenigen Glücklichen anhörten, welche ihr Stern am 11. Mai bereits hierher geführt hatte.

Daß man diese Generalprobe so überraschend früh angesetzt, erwies sich aber als ein strategischer Fehler. Die gegnerische Presse hatte sich sofort ihres Vorteils bemächtigt: sie hatte mit bekannter Indiskretion über diese nicht öffentliche Aufführung bereits kurz und bündig abgesprochen, und das Publikum

nach Kräften gegen das Werk zu stimmen gesucht. Auf der Eisenbahnfahrt nach München lasen wir bereits im „Schwäbischen Merkur“ und der „Augsburger Allgemeinen“, was wir von diesen Elben-Riehlschen Kunstorganen natürlich nicht anders erwarten konnten: sein sollende Urteile — glücklicherweise nur erster, nicht letzter Instanz! Aber obgleich wir wußten, daß diese Urteile im Prinzip schon gefällt waren, bevor jene Richter auch nur eine Note gehört hatten; obgleich wir, die wir den „Tristan“ noch nicht auf der Bühne gehört hatten, ihn doch hoffentlich besser kannten, als jene, nachdem sie ihn gehört — konnten wir doch keine vorläufige Appellation gegen jenes voreilige Urteil ergreifen, weil man dies natürlich bei uns nur für — Vorurteil erklärt haben würde! So gerecht pflegt nämlich die öffentliche Meinung zu verfahren. Sie ist eine Tochter des Herodes und liebt, zur Belohnung für ihre Liebenswürdigkeit, sich immer den besten Kopf zum Nachtische auszubitten. . . .

Als wir von solchen Betrachtungen und Rückerinnerungen erfüllt, unsere Theaterbillets bereits in der Tasche, am 15. Mai nachmittags 5 Uhr in der glücklichsten Stimmung aus den Arkaden traten, sahen wir an den Straßenecken Menschengruppen, welche einen eben angeklebten Maueranschlag studierten. Ohne besondere Neugierde hielten wir es doch für Touristenpflicht, uns zu orientieren. Wir traten hinzu und lasen auf dem kleinen weißen Zettel die denkwürdigen Worte: „Infolge plötzlich eingetretener Heiserkeit der Frau Schnorr v. Carolsfeld (Isolde) kann die Aufführung von „Tristan und Isolde“ heute Abend nicht stattfinden!“

Dieser in Eile geschriebenen Hiobspost fehlte zufällig die Unterschrift der Hoftheater-Intendanz. Mein erster Gedanke war daher: diese Nachricht ist nicht offiziell; man wirft sie als Brandrakete im letzten Moment vor der Aufführung ins Publikum, um Verwirrung hervorzurufen! — So wenig waren wir eine Stunde vor der Aufführung auf diesen Fall vorbereitet, und für so — kühn durfte man unter Umständen gewisse Feinde Wagners wohl halten. Ein Gang zum Theater belehrte uns aber nur zu bald, daß dieses Straßen-Bülletin kein leerer Schreckschuß sei, und einige Segenswünsche auf das historisch berühmte klassische Münchener Klima entschlüpften unseren Lippen!

Plötzlich eingetretene Heiserkeiten hat es zwar gegeben und

wird es geben, so lange es Sänger und Sängerinnen gibt, und so lange die Fichtennadel-Zigarren und der Hoffsche Malz-Extrakt (als unfehlbare Heil- und Präservativmittel) von den Theater-Intendanzen bei ihren Mitgliedern noch nicht obligatorisch eingeführt sind. Die Anzahl der durch Heiserkeiten verschobenen ersten Opern-Aufführungen ist auch bereits Legion. An sich hatte dieser Vorfall also weder etwas Außergewöhnliches, noch Verdächtiges, noch Gefährliches. Im vorliegenden Falle aber konnte er doch sehr unangenehm und störend werden. Denn erstens war die Zeit der von weither Herbeigeeilten meist sehr gemessen. Sie konnten nicht beliebig abwarten, wie lange eine Heiserkeit dauern würde, mit der bekanntlich oft Götter selbst vergebens kämpfen; sie mußten möglicherweise unverrichteter Sache wieder nach Hause reisen. Und so wenig ihnen selbst das gleichgültig sein konnte, so wenig gleichgültig war es für das Werk, welches Publikum, welche Ohren und welche Richter bei seiner Feuertaufe zu Gevatter standen. Mit Wahrscheinlichkeit war auch vorauszusehen, daß die Gegner sich dieses störenden Zwischenfalles mit Geschick bemächtigen und die phantasiereichsten Folgerungen daran knüpfen würden. Daß nicht dem leisesten Gedanken an eine Intrigue, Böswilligkeit oder Leichtfertigkeit Raum gegeben werden konnte, das konnte zwar jeder wissen, der die Hingebung des Schnorrschen Ehepaares für Wagner, die Begeisterung beider für sein Werk und ihre Befähigung zur vollkommenen Darstellung desselben kannte; das wußten gerade die am besten, welche der Generalprobe beigewohnt hatten. — Aber was fragt ein Gerücht nach der Wahrheit? Und welche Logik wäre stark genug, der Flut der der Vermutungen zu steuern? Das alte Märchen von der Unausführbarkeit der Partitur, das durch die Generalprobe vernünftigerweise schon für immer hätte vernichtet sein müssen, tauchte unververnünftigerweise wieder empor; anderer kühnen Kombinationen gar nicht zu gedenken.

In letzterer Beziehung hatte unser genialer Freund Hans v. Bülow für eine überraschende Episode gesorgt. Die Presse hat sich derselben mit so sichtbarer Sympathie bemächtigt und dies Münchener Tagesereignis mit so viel Wohlbehagen breitgetreten, daß jede Wiederholung hier überflüssig ist. Noch überflüssiger schien uns aber die Aufregung, in welche die gute Stadt des „Punsch" dadurch versetzt zu werden sich den Anschein gab; — denn die ganze Stimmung hatte etwas Krampfhaftes, künstlich

Hervorgerufenes. Man steigerte sich auf den Bierbänken (und ihre Zahl gleicht in München der Sternenzahl der Milchstraße) gegenseitig noch mehr hinein; man vermehrte das „Wörterbuch der unparlamentarischen Ausdrücke", an dem (nach dem „Kladderadatsch") jetzt Hans v. Bülow arbeiten soll, durch Originalbeiträge, welche selbst einen Jakob Grimm in Verlegenheit gesetzt haben würden; kurz, jeder gebärdete sich, als wenn jeder sich getroffen fühlte, — eine Bescheidenheit, die hier wirklich am unrechten Platze war!

Das Geschick von Wagners Gegnern in Handhabung des Skandals bewährte sich jedoch auch hier. Sofort wurden aus diesen Symptomen des gekränkten Münchener Selbstgefühls Pfeile gegen — „Tristan und Isolde" geschmiedet! Da nämlich Richard Wagners Gesundheitszustand ihm nicht erlaubte, selbst zu dirigieren, und er den Kommandostab in seines Freundes Bülow Hände gelegt hatte — ein Vertrauensvotum, dessen der junge Meister so würdig wie kein anderer war —, so konzentrierte man geschickt allen Haß auf letzteren, indem man hoffte, ihn dadurch vom Dirigieren abzuschrecken, womöglich zur Stadt hinaus zu bringen und hierdurch — die Aufführung unmöglich zu machen! — Dies gibt den Hauptschlüssel zu der allgemeinen „sittlichen Entrüstung". Als nun die erste Aufführung in der That am Tage selbst abgesagt wurde, glaubte man gewonnenes Spiel zu haben. Die „Heiserkeit" kam diesen Mortimers sehr gelegen, und so wurde das Dampfbad, durch welches sich Frau Schnorr eine Erkältung zugezogen hatte, als specificum gegen die Zukunftsmusik dankbar acceptiert und gepriesen!

Da vorderhand noch niemand wissen konnte, wie lange diese Heiserkeit anhalten würde, suchte sich jeder auf seine Weise zu trösten und zu unterhalten. Das schöne München hat Reize genug, um seine Besucher zu fesseln; es hat auch Hilfsmittel genug, um sie zu zerstreuen. Den Verehrern des bayrischen Bieres boten die Brauhäuser eine buchstäblich unerschöpfliche Quelle des Genusses; wer die Denkmäler der bildenden Künste nur einigermaßen genau kennen lernen will, hat mehrere Tage vollauf zu schauen und zu bewundern; wer Sehnsucht nach den Alpen hat, ist mit Hilfe der Eisenbahn schnell genug an ihrem Fuße. So zerstreuten wir uns denn je nach Bedürfnis in der Stadt, oder in ihrer näheren und ferneren Umgebung,

die bestimmte Aussicht, daß die erste Aufführung noch in derselben Woche stattfinden werde, hielt aber fast alle in der Nähe zurück. Am Vormittage war der Sammelpunkt der Freunde bei Bülow, am Nachmittag in Wagners reizender Villa. Unter solchen Verhältnissen läßt es sich schon leben und das weitere abwarten. — Wie die geheimen und offenen Agenten der Gegenpartei, die ihre tristen Artikel über den gänzlichen Unwert der Wagnerschen Oper sicher längst schon konzipiert hatten und nun nicht los werden konnten, und doch nicht umsonst in München gewesen sein wollten: wie diese — die eigentlich Geprellten — ihre Wartezeit ausgefüllt haben, wissen wir nicht. Jedenfalls nicht so angenehm und harmlos wie wir!

Bülow, der Unermüdliche, Unerschöpfliche, teilte uns freigebig von seinen musikalischen Schätzen mit, was wir hören wollten. Auf seinem Flügel liegt immer das Neueste der musikalischen Litteratur, und in seinem Kopfe steckt alles übrige, was nicht auf dem Flügel liegt. In der riesenmäßigen Technik und Ausdauer steht er seinem großen Meister gleich; im Gedächtnis übertrifft er ihn. Er spielte uns u. a. zwei der letzten Klavier-Kompositionen Liszts, die „Spanische Rhapsodie“ (über die Jota aragonese) und die große Phantasie mit Orchester der „Totentanz“, Variationen über Dies irae. Wie ist Liszt in dem ersten Stück wieder so ganz der jugendliche, siegesgewisse Held aus der Zeit seiner Konzert-Triumphe. Welche Lebensfrische sprudelt, welcher esprit brilliert darin; der Sonnenschein Aragoniens, wie er auf den Wellen des Ebro spielt, durchglüht, die Grazie Andalusiens ziert diese Rhapsodie, deren enorme Schwierigkeiten man über dem Reiz ihrer Erscheinung vergißt. — Und nun der „Totentanz“ — welcher Gegensatz! Das ist der Liszt der letzten Weimarer Periode mit seinem nach innen und oben gekehrten, ernsten prophetischen Blick, der alte Titan in einer höheren Sphäre, ein entfesselter Prometheus. Die Variationen über das Dies irae sind zugleich musikalisch von höchstem Interesse, und gar mancher Kontrapunktist könnte hier lernen, wie man effektvoll und doch gelehrt schreiben kann. Ein Salonstück ist es freilich nicht; zu den Posaunen des jüngsten Gerichts läßt sich auch nicht der Takt mit dem Fächer schlagen! — — —

Bei Richard Wagner erwarteten uns wieder Kunsteindrücke und Stimmungen anderer Art. Hier waren wir in der Heimatwelt deutscher Sage und musikalischer Poesie, deren Wunder nur

er so tief und voll erschlossen, in Nibelheim und in Walhall, und dann wieder in Nürnberg bei Hans Sachs. Bülow spielte und Wagner sang das „Rheingold“ und Fragmente aus den „Meistersingern“. Diese zwei Dichtungen bezeichnen den Anfang und das Ende der zauberreichen Welt deutscher Romantik, Jahrtausende liegen dazwischen. Dort die uralten Göttergestalten der Edda — hier der letzte Ausläufer deutschen Minnesangs, der Übergang zur realen Welt einer neuen Zeit. Und wie der Stoff, so verschieden auch Sprache und Dichtung, und ebenso verschieden wie diese wiederum die Musik.

Das ist eine der größten Erscheinungen in Wagners gewaltiger Individualität, die noch lange nicht genügend anerkannt und gewürdigt ist: die Vielseitigkeit seiner Ausdrucks- und Darstellungsmittel, verbunden mit einer logischen Gestaltungskraft. Bei ihm wächst der Stil in Wort und Ton so organisch aus dem Stoffe heraus, das eine erscheint durch das andere so notwendig bedingt, daß dies der glänzendste Beweis nicht allein für sein Genie, sondern auch für seine Kunsttheorie ist. Das hat — wir sprechen es unverhohlen aus — kein einziger früherer dramatischer Tondichter in diesem Umfange geleistet; es war auch unmöglich, so lange man nicht nach dem Wagnerschen Prinzip verfuhr. Wir finden dieses Herausarbeiten der Form aus dem Stoffe, der Ausdrucksweise aus dem Grundgedanken schon in den drei Hauptwerken seiner zweiten Schaffensperiode: „Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“. Wie aber diese drei Schöpfungen eine innere Verwandtschaft einesteils der Stoffe zeigen (insofern sie der deutschen Sagenwelt des Mittelalters entnommen sind), anderenteils des beseelenden Grundgedankens (insofern sie eine Darstellung des beseligenden und erlösenden Liebeselements im Ewig-Weiblichen sind), so hat auch ihr Stil eine unverkennbare Verwandtschaft, nur in aufsteigendem, sich mehr und mehr befreiendem und neugestaltendem Verhältnis. Wie der „Holländer“ noch als der Vermittlungs- und Ausgangspunkt von Wagners selbständiger Künstler-Individualität in Beziehung zu den alten Opernformen zu bezeichnen ist, so ist im „Lohengrin“ bereits die Befreiung vollendet und das Fundament zu dem neuen Kunstbau gelegt. Je näher er hier schon seinem Ideal des musikalischen Dramas kommt, desto eigenartiger ist auch der Stil, die Melodik, die harmonische Behandlung, die musikalische Charakteristik.

Bis zu den „Nibelungen“ war aber noch ein gewaltiger Schritt, und Richard Wagner hat ihn mit einer Sicherheit und Vollendung durchgeführt, deren Folgewichtigkeit freilich für alle erst dann klar werden kann, wenn die „Nibelungen“ auf der Bühne einst erscheinen werden. Den Riesengestalten der Göttersage entsprechend, die in großen Dimensionen breit und klar herausgemeißelt erscheinen mußten, waltet hier im Harmonischen der Dreiklang, im Melodischen die Diatonik in oft bewundernswert einfachen Verhältnissen. Hierzu tritt aber ein neues Geistes-Element, dem wir in den früheren musikalischen Dichtungen noch nicht begegnen: der Humor, in seiner tiefsten und umfassendsten Bedeutung. Dieser Humor findet sich auch in den „Meistersingern“, aber in ebenso verschiedener Weise, wie die eng begrenzte Welt der ehrsamen und selbstzufriedenen Meistersingerzunft von der sich selbst die ewige Vernichtung bereitenden Götterwelt verschieden ist. In letzterer waltet der Humor, dessen ideale Grundlage ein tiefer Ernst, ein sich selbst zerstörender Schmerz ist; durch erstere dagegen blitzt die aus der Beschränkung sich selbst befreiende Ironie. Und mit feinstem Verständnis ist in den „Meistersingern“ das Zeitkolorit in der formellen Behandlung wiedergegeben durch die thematische und kontrapunktische Arbeit, die an die zunftmäßige Pedanterie schalkhaft erinnert und — sie künstlerisch doch nie als Selbstzweck handhabt.

Zwischen beiden steht „Tristan und Isolde“ — eine Welt für sich, aber eine den realen Boden kaum mehr berührende, eine sich völlig in sich selbst versenkende, tiefinnerste Gefühlswelt. Eine verzehrend leidenschaftliche, unvertilgbar lodernde, alle Schranken durchbrechende, todbringende Liebesglut erscheint hier in dem musikalisch vergeistigenden Element. Dies unendlich Sehnende, seelisch sich Verschmelzende und individuell sich Vernichtende gelangt durch die Musik mit wunderbarer Vollendung zum Ausdruck. Der Begriff einer selbständigen Tonalität erscheint hier völlig aufgelöst; die Chromatik und Enharmonik gipfelt sich hier zu einer Souveränität, die nicht zu überbieten ist. Und das Wagnersche Prinzip der freien musikalischen Rhetorik ist hier mit einer nie geahnten Konsequenz ausgebildet.

Wie dieses Werk dargestellt werden muß, — höre man von Schnorr, der es, gleichsam aus sich heraus neu schaffend, mit einer dichterischen Freiheit gestaltet, deren Größe auf mich un-

widerstehlich, ja überwältigend wirkte. Und wir hörten doch nur Bruchstücke, und nur am Klavier!

Aber nachdem wir diese Fragmente so gehört hatten und die Abschiedsstunde uns schlug, — weil die Hoffnung auf eine szenische Aufführung für die nächsten Tage durch ärztlichen Ausspruch vernichtet und ein längeres Verweilen uns momentan unmöglich wurde, — schieden wir, innerlich gehoben und gekräftigt, mit der tröstlichen Verheißung: „Auf baldiges frohes Wiedersehen in München, bei der zweiten, alle Hoffnungen erfüllenden Tristanfahrt!“

Die zweite Tristan-Fahrt nach München.

(1865.)

I.

Die Hoffnung auf baldiges Wiedersehen in München, die ich am Schluß der ersten Tristan-Fahrt, allen Zweifelnden und allen Unglückspropheten zum Trotz, mit Zuversicht aussprach, hat sich erfüllt, und zwar über alle Erwartung glänzend erfüllt!

Ich müßte befürchten, daß der flüchtige Bericht, den ich Ihnen nachträglich sende, als „moutarde après diner“ erschiene, wenn nicht die ernsten und komischen Tagesblätter dafür gesorgt hätten, daß die spartanische Berichterstatter-Suppe, die sie sich selbst eingebrockt haben, noch nicht kalt geworden ist, und wenn nicht die „gewiegten Kenner“ ihren ästhetischen Brei dem hungrigen Lesepublikum mit rührender Unbefangenheit noch Tag für Tag einlöffelten.

Ist es nicht ein trauriger Zug des Menschen — der wahrlich nicht an seine Gottähnlichkeit, sondern nur zu sehr an seine Staubgeburt erinnert —, daß er des Schönen, des wahrhaft Bedeutenden sich niemals ungetrübt und neidlos zu erfreuen vermag? Daß sein Auge nicht sonnenhaft genug ist, um festen Blickes in das Licht zu schauen, sondern blinzelnd und schiefblickend instinktmäßig zuerst nach dem Sonnenfleck sucht? Das Große — klein und (als Kompensation) gleichzeitig das Kleine — groß

zu machen, das sind die würdigen Pflichten der mephistophelischen Natur, welche jedem mehr oder weniger anhängt, wenn er auch sonst kein Faust ist! Man könnte die armen Kurzsichtigen, die nur das zu beurteilen vermögen, was sie sich so dicht vor die kritische Nase bringen können, daß sie jedes Sonnenstäubchen als Felsblock sehen, man könnte sie von Herzen bemitleiden, wenn sie nicht gar zu selbstgefällig und gar zu klug wären und ihre mikroskopische Weisheit zum Système du monde erheben wollten. Die Geschichtschreiber der Gegenwart — denn dazu stempelt sich heutzutage jeder Zeitungs-Rundschauer von Gottes Gnaden, — vergeßen in ihrer Naivität, wie der Gang der Weltereignisse, wie die Entwickelung der Kunst und des Menschengeistes ihren Augurien fast in Permanenz widersprechen, und wie sie in der That nichts sind als wetterwendische Wetterpropheten, die nach dem Hundertjährigen Kalender rechnen, aber nicht einmal von einem Tag zum andern mit Sicherheit vorwärts blicken können.

Der Erfolg von Richard Wagners „Tristan und Isolde" ist jetzt eine vollendete Thatsache. Er ist es so zweifellos und so vollständig, wie es jedem Werke zur Ehre und zum Ruhme gereichen würde, aber im vorliegenden Falle, — wo seit Jahren alle Hebel angesetzt wurden, um ihn unmöglich zu machen, und wo anderseits die Art des Gebotenen so selbständig, seine Kunstsprache so neu, seine Dimensionen so gewaltig sind, daß ein mehr als gewöhnliches Verständnis dazu gehört, nur seinem Gedankenflug folgen, und ein durchaus neuer Maßstab, um es begreifen zu können, — unbedenklich ein kunstgeschichtliches Ereignis genannt werden muß. Da man nun dieses Faktum absolut nicht leugnen kann, sucht man es auf das möglichst kleine Maß zu beschränken, und entblödet sich sogar nicht, unter anderm zu behaupten, die Aufführung habe „in Gegenwart der bewaffneten Macht" stattfinden müssen, (eine Äußerung, die der „Neuen Preußischen (Kreuz-) Zeitung" vollkommen würdig ist). Da jedoch durch alle derartigen Bemängelungen verzweifelt wenig gewonnen ist, wirft man sich mit aller Macht auf die originale Schöpfung selbst, sucht zu beweisen, daß dieser Erfolg nur der trefflichen Aufführung, nicht aber dem Werke selbst habe gelten können, und analysiert nun so lange daran herum, daß nichts mehr davon übrig bleiben würde, als Rauch und Asche, wenn

ein so lebendiger Organismus wie „Tristan und Isolde“ im chemischen Tiegel unserer kritischen Quacksalber überhaupt vernichtet werden könnte.

Es hat sich hier wieder einmal gezeigt, daß der gesunde Sinn des Publikums richtiger, weil unbefangener, empfindet, als der bewaffnete Verstand seinwollender Kenner. Ich habe zwar keine deutliche Vorstellung, inwieweit man die Schönheiten und den Reichtum eines Werkes wie „Tristan“ im einzelnen begreifen oder gar verarbeiten kann, ohne die dazu erforderliche Vorbildung mitzubringen, — ebenso wie ich nie zu fassen vermochte, wie Ästhetiker allen Ernstes die Behauptung haben aufstellen können, daß ein vollendetes Kunstwerk *absolut* wirken, mithin von jedem (bis zu einem gewissen Grade) sofort verstanden werden müsse. — Aber so viel ist gewiß, daß der Naive, Unvorbereitete (ich sage nicht: Ungebildete) das glückliche Vermögen einer sinnvollen Ahnung des Großen und Gewaltigen, die Gabe einer neidlosen, ja dankbaren Bewunderung des Schönen noch besitzt, welche dem sogenannten Kenner meist verloren geht. Letzterer pflegt (wie ein triviales Sprichwort sagt) den Wald vor lauter Bäumen nicht zu sehen; er hat die ästhetische Unschuld, und somit das eigentliche Paradies verloren, sobald er in den Apfel einer nur allzuoft *falschen* Erkenntnis sich verbissen hat!

Wer mit den traditionellen Opernbegriffen an „Tristan“ herantritt und erwartet das zu hören — was er zu hören von jeher gewohnt war, der wird allerdings in seltsame Begriffskonfusionen geraten müssen, und hat fast nur die Wahl, entweder an sich, oder an dem Werke irre zu werden, wobei hundert gegen eins zu wetten ist, daß er das Werk preisgeben wird, um die behagliche Existenz seines lieben Ich zu retten. Ich begreife daher vollkommen, daß ein Fanatiker der absoluten Melodie, ein Anbeter der italienischen Gesangskunst, ein Schwärmer für die Opera comique, ebenso wie ein Blasierter der Großen Oper mit „Tristan und Isolde“ absolut nichts anzufangen weiß. Ich begreife nicht minder, wie ein Klassiker, dessen orthodoxes Glaubensbekenntnis, je nach der Sekte, entweder exklusiv auf Bach, Händel, Haydn, Mozart, Gluck oder Beethoven lautet (die letzteren sind stets die Liberalsten, weil am weitesten Blickenden), und für den die musikalische Welt hinter diesen Heroen der Tonkunst mit Brettern vernagelt ist, — eine heilige

Scheu empfinden muß vor diesem durchaus revolutionären Neuerer, der eine durchaus andere Empfindungs- und Darstellungsweise zur Geltung bringen will, als sie bisher für erlaubt galt.

Aber anstatt sich zu fragen, wo denn eigentlich jene Gesetze des ewig Schönen geschrieben stehen, auf deren Allgemeingültigkeit und Unverletzlichkeit sie mit einer Ausdauer schwören, die jedem konservativen Staatsbürger, aber sicher keinem Bürger des freien Kunststaates, zur Ehre gereichen muß, und die um so merkwürdiger ist, als noch kein Sterblicher jene Gesetze (das verschleierte Bild zu Sais) im Original gesehen hat; — anstatt sich einzugestehen, daß keine Kunstform so mannigfach wechselnden Entwickelungen des Stiles, so widersprechenden Auffassungen je nach Zeit- und Geschmacksrichtung (um nicht zu sagen: Modeeinflüssen), und deshalb so rapiden Wandelungen innerhalb weniger Menschenalter unterworfen war, als gerade die Oper; anstatt dem Himmel zu danken, daß er endlich wieder einmal ein Original-Genie uns gesandt hat, welches alle Macht seiner staunenswerten Begabung nur auf die Oper konzentriert, welches seine großen Ziele mit einer Selbstverleugnung, mit einer Verachtung aller beliebten Kunstgriffe, aller traditionellen Formeln, mit einem Glauben an sein Ideal verfolgt, welche an sich schon Bewunderung verdienen, in ihren Resultaten aber durchaus Neues und Großes erreichen mußten; anstatt in seinen Geist sich zu versenken und ihm nachzufühlen (denn nachzueifern wäre zu viel verlangt) — waschen sie ihre Hände in dem lauwarmen Wasser ihrer Überzeugung, erklären feierlichst, daß sie „keinen Teil an ihm haben" (was wir schon vorher unbedenklich glaubten), und stimmen das „Steiniget ihn!" im Chore an.

Ich bin der Überzeugung, daß Richard Wagner mit seinem Opernideal seiner Zeit mindestens um ein Menschenalter vorausgeeilt ist; daß er folglich damit jetzt noch isoliert stehen muß und auf ein allgemeines, vollständiges Verständnis weder rechnen kann, noch wird. Aber es zeugt von einer unbegreiflichen Kurzsichtigkeit seiner Gegner, wenn sie die Tragweite, welche dieser gewaltigen Initiative Wagners innewohnt, so vollständig verkennen, daß sie glauben, er zerstöre die Wege zur Weiterentwickelung der dramatischen Kunst, die er ihnen doch umgekehrt erst neu eröffnet hat! Sie glauben wunder wieviel bewiesen zu haben, wenn sie historisch deduziren, daß das, was Wagner

jetzt erreicht hat (und nicht nur anstrebte), schon früher mehr als einmal gesucht wurde; daß, nach der Behauptung der einen, eigentlich schon Caccini und Péri, vor 250 Jahren in Florenz, oder, nach der Annahme anderer, Lulli und Rameau in Paris, vor circa 150, respektive 100 Jahren, oder, nach der gebräuchlichsten Annahme, Gluck mit der „Alceste" das gewollt habe, was Wagner jetzt als neu uns bringe; daß das Gute seiner Theorie nicht neu und das Neue nicht gut sei, daß er mithin kein Original, sondern nur ein Nachahmer sei!

Da ich hier keinen Vortrag über die Geschichte der Oper halten kann, muß ich mir das Vergnügen versagen, diese gelehrten Herren ad absurdum zu führen, indem ihre Deduktion auf geradem Wege zu dem Schlusse führen müßte, daß Wagner, der Zukunftsmusiker, im Grunde genommen ein — überwundener Standpunkt sei! — Aber auch abgesehen davon entbehrt jener vermeintliche Hauptschlag gegen die Wagnersche Richtung der logischen Schärfe, um treffen zu können. Was haben denn die Reformatoren von jeher anderes gethan oder thun wollen, als irgend eine Fundamentallehre in ihrer Begriffsreinheit und Glaubensursprünglichkeit wieder herzustellen? Haben sie deshalb etwa weniger Verdienst, weil sie diese Lehre nicht erfunden, sondern nur rehabilitiert und zeitgemäß regeneriert haben? Jene gegnerischen Kunst-Ästhetiker befinden sich genau in der Lage der Orthodoxen, die noch immer auf den Messias warten, während sie ihn doch schon längst gekreuzigt und seine Propheten der Reihe nach gesteinigt haben!

So oft in der Oper ein ähnlicher Reformversuch gemacht wurde, hat es eine förmliche Revolution gegeben, hat die Reaktion mit allen Kräften entgegen gearbeitet und ihren Gegen-Kaiser proklamiert. Jetzt trifft es sich nun zufällig, daß — kein Gegen-Kaiser da ist; daß Wagner in der That seit Weber der einzige Komponist ist, welcher nicht nur die deutsche Oper als Kunstform weiter gefördert, sondern auch einen durchaus neuen Ideengehalt in sie verpflanzt hat. Marschner (Vampyr), Spohr (Kreuzfahrer) und Schumann (Genofeva) haben zwar mehr oder weniger das geahnt und erstrebt, was Wagner vollendete, aber sie blieben auf halbem Wege stehen, sie hatten nicht den Mut der Konsequenz und überdies nicht jene spezifisch dramatische Potenz, die hier allein zum Siege führen konnten. Der absolute Musiker kann überhaupt hier nie

zum äußersten Ziele gelangen, so lange er (wie schon Gluck gebetet hat) — „nicht vergißt, daß er Musiker ist!" Man bestreitet allerdings hartnäckig, daß dies überhaupt nötig sei; man sucht fortwährend einen Kompromiß zwischen Bühne und Konzertsaal herzustellen, dessen Vermittelung, streng genommen, die Primadonna assoluta übernehmen müßte; man ist aber gerade durch diese unglückselige Vermittelungstheorie stets nur auf neue Abwege geraten.

Der Rückschritt, den Wagner nach der Anschauung seiner Gegner gemacht haben soll, ist für uns eben der Fortschritt. Das Opernideal, wie es einst Caccini und Péri und später Lulli und Rameau, freilich nur instinktiv und dunkel, weil im Lichte ihrer Zeit und unter den Hemmnissen einer unentwickelten musikalischen Technik, vorschwebte, war verhältnismäßig weit reiner, als das ihrer beliebteren und glücklicheren Nachfolger. Glucks Reformation dagegen war eine viel selbstbewußtere, und deshalb vollkommenere und folgenwichtigere; aber auch er konnte, soweit er seiner Zeit auch vorausgeeilt war, sich dem Puder des Rokoko nicht vollständig entziehen. Nicht das Prinzip war es, welches ihn an der konsequenten Vollendung seines Opernideals hinderte, sondern die Konzessionen, die er noch immer machen zu müssen glaubte und auch machen mußte, um damals überhaupt möglich zu sein. — Und wenn man uns dann immer wieder Mozart entgegenhält, diesen größten musikalischen Kosmopolitiker und souveränen Melodiker, der in der Oper von den Italienern weit mehr angenommen hat, als seine unbedingten Verehrer wissen oder zugeben wollen, so erwidern wir, daß Mozart auf der Bühne gerade da am größten ist, wo er — auf Gluckschem Boden steht, wie z. B. im zweiten Finale des „Don Juan".

Und wenn man uns endlich mit dem „Fidelio" kommt, diesem teuren Schmerzenskinde Beethovens, so fragen wir: soll es vielleicht Zufall gewesen sein, daß dieser Titan, der die Erdenfesseln schmerzlicher als je ein Genius empfand, nur dieses eine Werk für die Bühne geschaffen? Es war nicht allein die Verstimmung über den ersten Mißerfolg, welche ihn vom Theater fernhielt, es war (außer dem Mangel an einer entsprechenden Dichtung) das richtige Gefühl, daß, wenn er mit den bisherigen Sänger-Traditionen, mit dem nun einmal beliebten

konventionellen Stil der Oper überhaupt so vollständig hätte brechen wollen, wie sein Geist ihn trieb und wie er es im Gebiete der Instrumentalmusik später auch thatsächlich vollbracht hat, er weder die Sänger, noch das Theater, noch das Publikum dazu gefunden haben würde. Und da Beethoven nicht der Mann der Konzessionen war — so schwieg er. Karl Maria v. Weber war in der „Euryanthe" auf dem richtigen Wege. Er verließ ihn aber wieder, weil das Publikum ihn nicht verstand und weil ein englischer Impresario eine der großbritannischen Fassungskraft angemessene Feenoper mit Dialog — bestellte!

Wenn „Melodie" das innerste Wesen der Oper bildete, warum hat denn Franz Schubert, dieser melodische Krösus, der sein reines Liedergold mit einer Verschwendung auf der Heerstraße des Lebens umherstreute, die ohne Beispiel ist, warum hat denn er niemals eine Oper schreiben können? Der musikalisch-dramatische Lebensnerv liegt aber nicht in der „Melodie", er liegt auch nicht in der „Form", auch nicht im „Vokalisieren", — denn nach diesen drei Seiten hin haben wir ja längst schon mustergültige Werke, — er liegt überhaupt nicht einseitig in irgend einer Kulissenrichtung, sondern in einer, auf den dramatischen Grundgesetzen (die weit endgültiger und unumstößlicher entschieden sind, als die musikalischen) basierten Gleichberechtigung der Bühnendichtung, des deklamatorischen Gesanges und des symphonischen Orchesters. Die Lösung des Operngeheimnisses beruht darin, den harmonischen Schwerpunkt für diese gewaltige Trias zu finden. Dazu genügt es aber nicht, mit Archimedes auszurufen: „Gib mir, wo ich stehe!" — sondern mit Rose: „Nimm dir, wo du stehen kannst!" — wozu Goethe sehr richtig ergänzend hinzufügt: „Behaupte, wo du stehst!"...

Nun, ich glaube, daß selbst Wagners erbittertste Gegner ihm das Zugeständnis machen werden, daß er diese Aufgabe redlich und mutig genug erfüllt hat! Wie er niemals zauderte, seinen festen künstlerischen Standpunkt sich zu nehmen, wo und wie er ihn brauchte, so behauptet er ihn auch jetzt mit einer Kühnheit und Sicherheit, die uns staunen macht. Es ist nicht in Abrede zu stellen, daß er in „Tristan und Isolde" das Äußerste wagte — sowohl in bezug auf die Technik und das Maß der Kräfte der Ausführenden, als in bezug auf die Fassungskraft

seines Publikums. Es bedarf daher auch der ganzen Hingebung an die Lösung dieser gewaltigen Aufgabe, es bedarf jenes opferbereiten Enthusiasmus und jenes feinen künstlerischen Verständnisses, welches das Künstlerpaar Schnorr in so vollem Maße besitzt, um das zu leisten, was jetzt in München geleistet worden ist. Aber — es ist doch zu leisten und wird später auch von anderen geleistet werden können, wenn das Werk nur erst nachgewirkt und Schule gemacht hat. Jetzt stehen die meisten wohl noch ratlos davor, und staunen oder starren es an, wie die Gnomen die Zehe der Bavaria in dem bekannten Bild von M. v. Schwind (in König Ludwigs Album). Es ist ihnen auch nicht zu verdenken, daß sie kopfschüttelnd daran herum tasten und klopfen und das Maß für das Ganze nicht finden können. Wagner fühlt auch, daß er seine Schule sich erst heranbilden muß, daß die Künstler dazu aber nicht auf den Schulbänken der landläufigen Konservatorien heranwachsen können; daß für die neue Richtung der neue Stil der Darstellung erst geschaffen werden muß, und daß, wie die Opernsänger, auch das Opernpublikum erst ein wenig genauer hören und viel Konventionelles erst vergessen lernen muß, bevor die Blütezeit für sein neues, großes Werk erscheint. Deshalb dringt er so folgerichtig auf die Bildung einer deutschen Musikschule in seinem Sinne.

Bis dahin aber wird noch manche Welle der Isar bis zum Schwarzen Meere wandern! Bis dahin mögen auch alle Opernkomponisten, Hof- und Vize-Hofkapellmeister und Theaterintendanten noch ruhig auf ihren Lorbeeren weiter schlafen „Tristan und Isolde" ist ihnen noch nicht gefährlich, und wird ihnen noch keine Konkurrenz machen, oder ihre Repertoire stören! — Wozu also der Lärm der Presse? Wozu die müßigen Fragen: „Wird die Oper sich halten? Kann sie populär werden?" — Fragen die für uns so wenig Sinn haben, als der Köhlerglaube der Tageskritiker, daß sie mit ihren Urteilen etwas anderes erreichen können, als — die Spalten ihrer Zeitungen zu füllen und allenfalls ihr Lesepublikum konfus zu machen. — Sie wollen aber nichts lernen, und nichts vergessen. Doch können sie sicher sein, daß ihre Urteile sehr schnell vergessen sein werden, daß aber „Tristan und Isolde" weiter leben und ein eignes Kapitel in dem Buche der Kunstgeschichte bilden wird, auf dem ihr Name

wahrlich nicht zu finden sein wird, — nicht einmal im Sinne eines Herostrat...

II.

Wie jeder echte Künstler den überlieferten Stoff nur als Material betrachtet, um ihn für seine Kunstzwecke in höherem Sinne neu zu gestalten, so hat auch Richard Wagner, indem er die Quellen der deutschen Sagenwelt uns für die Bühne neu erschloß, dieselben zugleich in geistiger Wiedergeburt so umgestaltet, daß sie der oft phantastisch waltenden Zufälligkeiten entkleidet und dem Gebiete des naiven Wunders entrückt sind, um ihren tiefsinnigen Kern des Reinmenschlichen in der poetischen Hülle der Symbolik uns darzubieten. Hier zeigt der Meister eine mit philosophischem Tiefblick verbundene poetische Gestaltungskraft, deren freie Erfindung uns nicht weniger fesselt, als wir das edle künstlerische Maß bewundern müssen, mit dem er seine Stoffe behandelt.

Der Gang der Handlung ist in R. Wagners Drama immer von einer wunderbaren Einfachheit, Einheit und Konzentration. Alles unwesentliche Beiwerk, jede die Konzentrierung der Empfindung und Handlung störende Episode liegt ihm gänzlich fern; im Szenischen gibt er nichts Unnötiges, aber auch alles, was zur charakteristischen Färbung, zur logischen Entwickelung des Stoffes erforderlich ist, und die Handlung entwickelt er streng nur aus innern Vorgängen, aus seelischen Motiven. In letztere legt er nicht allein den ideellen, sondern auch den formellen Schwerpunkt seiner Gestalten; hier wirkt er mit dem ganzen Gewicht seiner Schöpferkraft, in bunter Entfaltung sowohl der dichterischen, als der musikalischen Macht, weil er erkannt hat, daß hier das eigentliche Gebiet des musikalischen Dramas zu finden ist.

Daß Richard Wagner in demselben Maße, als er musikalisch seinem Ideale sich mehr und mehr näherte, auch dichterisch seine Motivierung mehr und mehr vertiefte, und gleichzeitig die auf- und absteigende Linie der Handlung in demselben Maße vereinfachte und konzentrierte, kann man im „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Tristan und Isolde" Schritt für Schritt verfolgen. Erst in letzterem Werke — seinem größten, idealsten — hat er sich in die geheimnisvollen Tiefen des innersten Seelen-

lebens so vollständig versenkt, daß er nur aus dem Zentrum der innern Welt die äußere Form organisch sich gestalten läßt.

„Tristan und Isolde“ ist das vollendete Drama der Liebe in ihrer alles bezwingenden, aber schließlich auch ihre Träger verzehrenden Urgewalt. Das Ewig-Weibliche ist es, das Richard Wagner in allen seinen Schöpfungen verherrlicht: im „Holländer“ und „Tannhäuser“ erscheint es als das aus Verwirrung und Verdammnis durch Treue und Entsagung erlösende Prinzip; im „Lohengrin“ ist es der Träger eines über allen Zweifel erhabenen Glaubens, welcher Wunder wirkt, so lange er unerschüttert bleibt, aber den Zauber sofort vernichtet, sobald er wankend wird. Im „Tristan“ tritt die Liebe als unausweichliches Schicksal auf, das mit zwingender Gewalt bindet und löst, beseligt und vernichtet. Das Ewig-Weibliche ist hier im Sinne des vorchristlichen Mythos aufgefaßt — während Holländer, Tannhäuser und Lohengrin der christlichen Sagenwelt angehören — als eine Urgewalt, welche die Stärksten, die Unbezwinglichsten am liebsten sich ausersieht, um sie durch die höchste Macht, der einzigen, der sie sich beugen, zu bezwingen und — sie dadurch dem Tode zu weihen.

R. Wagner hat von der Tristansage kaum mehr beibehalten, als die ersten Grundlinien, die aus der Katastrophe des Liebestrankes sich entwickeln. Aber auch hier gestaltet er das, was in der Sage als naives Wunder sich darstellt, zur tragischen Notwendigkeit, die in einem ethischen Konflikte sich gipfelt. Der Liebestrank ist bei R. Wagner nur symbolisch aufzufassen. Der vermeintlich todbringende Trank öffnet nur die fest verschlossenen Herzen. In der erwarteten Scheidestunde sprechen die Lippen aus, was bisher tief im Innern verborgen lebte. Die Liebe bricht mit Allgewalt hervor; ihre Glut lodert auf und verzehrt ihre Träger. — Wie der Todestrank zum Liebestrank geworden, so hat die entfesselte Liebesgewalt wiederum den Tod im Gefolge.

Im ersten Akte befinden wir uns auf dem Verdeck eines Seeschiffes, welches die Königsbraut Isolde von Irlands Küste nach Cornwall, zu dem ihrer harrenden Könige Marke trägt. Tristan, des Königs Neffe, sein treuester Vasall, sein mutigster Held, führt selbst das Schiff. Er war es, der als Brautwerber

vor Isolde erschien, die er schon einmal gesehen, als er, zum Tode verwundet, einst von ihr gepflegt wurde. Tristan hatte damals den falschen Namen Tantris angenommen, weil er Isoldens Verlobten, den irischen Helden Morold, im Kampf erschlagen. Isolde aber hatte ihn wohl erkannt und Morolds Tod blutig an ihm rächen wollen. Doch hatte unwiderstehliche Liebe zu dem edlen Helden sie plötzlich und mächtig ergriffen. Durch Wundertränke, welche ihr die Mutter bereitet, errettete sie ihn vom Tode — und nun führt er sie zum Danke seinem alten Oheim als Gattin zu! — Daß Tristan damit eine That höchster Entsagung vollbringt, weil er Isolden nicht minder, als sie ihn, liebt, ahnt Isolde so wenig, als Tristan eine Ahnung von Isoldens Liebe hat.

So stehen diese hehren Gestalten, im gewaltigsten innern Seelenkampf, aber äußerlich trotzig verschlossen, beim Beginn des Dramas anscheinend feindlich sich gegenüber. Tristan hält sich stolz zurück in den gemessensten Formen; denn er liebt seinen Ohm und kennt seine Pflicht. Isoldens verzehrende Liebe aber äußert sich als tödlicher Haß gegen den vermeintlichen Verräter. Sie kann den Gedanken, Markes Gattin zu werden, nicht ertragen; sie beschließt zu sterben, aber Tristan mit sich sterben zu lassen.

Ihrer Begleiterin Brangäne befiehlt sie, von den Wundertränken, welche die sorgliche Mutter ihr auf die Brautfahrt mitgegeben, den Todestrank zu wählen. Daß sie ihn mit Tristan teilen will, verschweigt sie der erschreckten Hüterin. Schon erblickt man von ferne Cornwalls Küste, schon ertönen die jubelnden Rufe des Schiffsvolkes, — da endlich erscheint Tristan, auf wiederholten Befehl der Herrin, zum erstenmal in ihrem Zelt. Die Sitte befiehlt dem Brautführer, sich von der Braut fern zu halten, bis sie am Ziele der Brautfahrt angelangt sind.

Isolde erklärt, daß zwischen ihr und Tristan noch eine Blutschuld schwebe, die gesühnt werden müsse, bevor sie das Land erreichen. Tristan bietet ihr stolz sein Schwert, damit sie ihn töte. Sie verschmäht es und reicht ihm die Schale mit dem Todestrank, vorgebend, es sei der Sühnetrank. Tristan durchschaut sie; der Tod von ihrer Hand ist ihm willkommen. Schon fallen die Anker, da erfaßt er die Schale, um sie allein zu leeren. Isolde aber entreißt ihm heftig die halb geleerte Schale, und trinkt mit ihm.

Doch anstatt der erwarteten todbringenden Wirkung werden beide von der bis jetzt so mächtig zurückgedrängten Liebesglut überwältigt. In seligem Vergessen sinken sie sich wonnetrunken in die Arme.

Brangäne hat, um Tristans Tod zu verhindern, die Tränke heimlich vertauscht. In der Meinung, daß Tristan allein das Opfer sein solle, hat sie die Schale mit dem Liebestrank gefüllt, der nun ihre Zungen unwiderstehlich löst und ihre Herzen entfesselt.

Schon erschallen Hörner vom Lande her: König Marke naht dem Schiff. Brangäne schmückt Isolden, die nur noch Augen für Tristan hat und sonst alles um sich her vergißt, mit dem Königsmantel. Auch Tristan steht in völligem Selbstvergessen unter dem Banne seiner Liebe. Und als nun die Mannen des Königs das Schiff besteigen, als beiden plötzlich klar wird, wo sie sind, was um sie her vorgeht — sinkt Isolde bewußtlos an Tristans Brust, und — der Vorhang fällt.

Die Wirkung dieses Aktes ist eine ganz überwältigende. Die von Szene zu Szene sich steigernde Leidenschaft, die fort und fort wachsende seelische Spannung, die in dem endlichen Durchbrechen der Liebesgewalt sich gipfelt — wirkt auf den Hörer so unwiderstehlich, wie der Liebestrank selbst. Ich kenne keinen andern so machtvoll gesteigerten ersten Akt, der vom todesdrohenden Haß bis zur todesmutigen Liebe alle Skalen der Empfindung in unaufhaltsamem Laufe durcheilt und in wenigen Szenen voll höchster Tragik ein ganzes Drama für sich ist. Dieser erste Akt entschied auch sofort den Sieg des ganzen Werkes — niemand konnte sich der Gewalt dieses Eindrucks entziehen.

Und wenn man nun die feine psychologische Motivierung R. Wagners — von der Musik spreche ich dabei noch gar nicht — mit der Behandlung im Epos vergleicht, muß man die Meisterhand unseres Dichter-Komponisten um so mehr bewundern. — Im alten Epos haßt Isolde Tristan nur deshalb, weil er ihren Oheim Morold erschlug. Der Liebestrank ist für den alten König Marke bestimmt. Daß Tristan und Isolde ihn trinken, wird nur durch eine Verwechselung der Tränke durch die unkundige Dienerin veranlaßt. Daß beide in Liebe zu einander entbrennen, ist mithin hier nur ein Spiel des Zufalls, ein plötzliches Umschlagen von Haß in Liebe infolge eines Zaubers, einer

äußerlich hinzutretenden, zwingenden Macht. Gottfried von Straßburg behandelt auch dieses Ereignis, das uns hier als unheilbringender Zufall erscheinen muß, nur als Exposition, als notwendige Vorbereitung zu all den Intriguen, Verwechselungen und Verwirrungen, die daraus entspringen und den eigentlichen Inhalt seiner Dichtung bilden.

Alles dies verschmäht Wagner. Für ihn ist der Liebestrank der Schlüssel, um die trotzig verschlossenen Herzen zu öffnen. Aber er ist notwendig, um das Heldenpaar auf seiner idealen Höhe zu erhalten und ihre Liebe als eine sittlich gerechtfertigte erscheinen zu lassen. Trotzdem muß der Rückschlag, der tragische Konflikt mit dem Leben, mit der Sitte eintreten. — Die Katastrophe tritt im zweiten Akte ein.

Dieser besteht nur aus drei Szenen: der sehnsuchtsvollen Erwartung, der seligen Vereinigung und der jähen Trennung der Liebenden. Es ist das Hohe Lied der Liebe, ein einziges großes Liebesduett, wozu die erste Szene die Exposition, die letzte die Katastrophe bildet.

Wir schauen in einen von hohen Bäumen dichtbeschatteten Garten vor dem Gemache Isoldens. Es ist eine anmutige, mondscheinbeglänzte Sommernacht. Vor Isoldens Gemach brennt eine Fackel, um das Zeichen zu dem längst ersehnten Wiedersehen zu geben. So lange sie brennt, ist Gefahr — ihr Verlöschen gibt dem Geliebten das Signal, daß Isolde seiner harrt. — Jagdhörner ertönen, schwächer und schwächer werdend, aus der Ferne. Die treue Brangäne lauscht; Isolde tritt erregt aus ihrem Gemach; ihrem heißen Verlangen dünkt die Vorsicht zu ängstlich, die Zeit zu lang. Umsonst warnt Brangäne; sie erkennt in der schnell beschlossenen nächtlichen Jagd nur eine List; sie weiß, daß Melot, König Markes Vasall, ihrer Herrin mißtraut, seitdem er sie auf dem Schiff in Tristans Armen sah; sie ahnt, daß durch ihn Tristan verraten werden wird — umsonst. Als Brangäne sich weigert, die Fackel zu löschen, ergreift Isolde sie selbst.

Zur Warte du!
Dort wache treu.
Die Leuchte —
Wär's meines Lebens Licht, —
Lachend
Sie zu löschen zag' ich nicht!

Die Fackel sinkt — wir empfinden bei ihrem Erlöschen sofort, daß nun das Schicksal unaufhaltsam sich erfüllen muß.

Tristan naht — Isolde winkt ihn in höchster Spannung ungeduldig herbei — er stürzt in ihre Arme, sie fliegt ihm mit einem Freudenschrei entgegen. Und nun strömen ihre Herzen in einem Liebesjubel über, dessen Gewalt eine ganz unwiderstehliche ist. Selbst bei Wagner, dem begeistertsten Sänger der Liebe, finden wir ähnliches nicht wieder. Erst ist es ein stürmischer Zwiegesang, in welchem die höchste Leidenschaft beider zusammenklingt; dann ergehen sie sich in süßen Wechselreden, im Rückblick auf die erduldeten Qualen der Trennung und des Sehnens, im Hinblick auf die Seligkeit ihrer Vereinigung. Vom Tag zur Nacht, vom Schein zum Sein, von der Täuschung zur Erkenntnis, vom Leid zur Erlösung, von der Trennung zur Untrennbarkeit, von der Liebe nur noch zum Tode — das ist ihrer beider Sehnen, ihr Ziel.

Wer des Todes Nacht
Liebend erschaut,
Wem sie ihr tief
Geheimnis vertraut:
Des Tages Lügen,
Ruhm und Ehr',
Macht und Gewinn
So schimmernd hehr —
Wie eitler Staub der Sonnen
Sind sie vor dem zersponnen.

Und nun ertönt ihr zweiter, wonniger Zwiegesang:

O sink' hernieder,
Nacht der Liebe,
Gib Vergessen,
Daß ich lebe;
Nimm mich auf
In deinen Schoß,
Löse von
Der Welt mich los!

Auf Isoldens bange Frage:

Der Liebe Bund,
Wenn Tristan stürb',
Zerstört ihn nicht der Tod?

Antwortet Tristan:

Was stürbe dem Tod,
Als was uns stört,
Was Tristan wehrt,
Isolde immer zu lieben,
Ewig nur ihr zu leben?

Und im Zwiegesange weihen sie sich dem Liebestode:

So stürben wir,
Um ungetrennt
Ewig, einig,
Ohne End',
Ohne Erwachen,
Ohne Bangen,
Namenlos
In Lieb' umfangen,
Ganz uns selbst gegeben,
Der Liebe nur zu leben.

Die Stimme der treuen Brangäne schwebt in lang gehaltenen, warnenden Tönen von der Warte herab durch die stille Nacht, während Tristan und Isolde in seligem Selbstvergessen ruhen.

Habet Acht!
Schon weicht dem Tag die Nacht!

Umsonst — sie hören sie nicht:

O süße Nacht!
Ewige Nacht!
Hehr erhab'ne
Liebesnacht!
Wen du umfangen,
Wem du gelacht,
Wie wär' ohne Bangen
Aus dir er je erwacht?
Nun banne das Bangen,
Holder Tod,
Sehnend verlangter
Liebestod! . . . .

Da bricht das Unheil herein. Aus ihrem höchsten Entzücken werden sie durch den hereinstürzenden Kurwenal, Tristans treuesten Vasall, jäh erweckt:

Rette dich, Tristan!

Zu spät! König Marke steht schon vor ihnen, von Melot hierher geleitet. Mit einem Schlage ist alles verwandelt: die

Seligkeit wird zur Sünde vor der Welt, die Liebe wird zum Verrat an der Sitte. — Marke empfindet echt königlich, hoheitsvoll und groß. Er straft nicht, er klagt nur; er empfindet nur tiefsten Schmerz, daß dies ihm Tristan gethan, daß der Treueste ihn trog.

Wohin nun Treue,
Da Tristan mich betrog?
Wohin nun Ehr',
Da Tristan sie verlor?
— — — — — — — — — —
Die kein Himmel erlöst,
Warum mir diese Hölle?
Die kein Elend sühnt,
Warum mir diese Schmach?

Tristan kann auf solche Anklage nichts erwidern:

O König, das —
Kann ich dir nicht sagen,
Und was du fragst,
Das kannst du nie erfahren! —

Markes Rechten gegenüber bleibt ihm nur noch eins — sich selbst zu richten. Er wendet sich zu Isolde:

Wohin nun Tristan scheidet,
Willst du, Isold', ihm folgen?

Und sie erwidert:

Wo Tristans Haus und Heim,
Da kehr' Isolde ein:
Auf dem sie folge,
Treu und hold,
Den Weg nun zeig' Isold'!

Tristan dringt nun auf den Verräter Melot ein:

Wehre dich, Melot!

Aber als Melot ihm das Schwert entgegenstreckt, wirft Tristan das seine weg und stürzt sich selbst in Melots Schwert. Zum Tode verwundet, sinkt er in Kurwenals Arm, Isolde stürzt über ihn.

In diesen drei Szenen liegt die ganze Empfindungswelt der Liebe, mit allen ihren Wonnen und Schmerzen. Kein Sänger der Liebe — er heiße, wie er wolle — hat jemals Höheres erreicht. Dies war allein dem Bunde der Schwester-Künste möglich,

dem Musikdrama Richard Wagners. Wie gewaltig auch der erste Akt wirken mußte — dieser zweite Akt bildete den Höhepunkt. Er steht für mich einzig da.

Und dennoch war es R. Wagner möglich, uns einen dritten zu bieten, der die Empfindung auf gleicher Höhe zu erhalten vermag.

Zum Tode verwundet ist Tristan vom treuen Kurwenal übers Meer nach seiner alten Stammburg Kareol gerettet worden. Bewußtlos liegt er im verfallenen Burggarten; Kurwenal wacht bei ihm. Ein Hirt bläst auf seiner Schalmei eine sehnsüchtige, traurige Weise. Beide blicken nach dem endlos sich ausbreitenden Meere aus und harren des Schiffes, das Isolde bringen soll. Kurwenal hat einen treuen Mann nach ihr ausgesandt, nach der einzigen Ärztin, die hier zu helfen vermag. Wenn das ersehnte Schiff in Sicht, wird der Hirte auf seiner Schalmei eine lustige Weise spielen. Jetzt aber bläst er noch die alte, sehnsüchtige Weise. — Ein unvergleichliches Stimmungsbild von tiefster Melancholie.

Tristan erwacht aus seiner Betäubung: erst nach und nach besinnt er sich, wo er ist, wo er gewesen. Kurwenal berichtet ihm, was sich seitdem ereignet und wie er hierher gelangt. Tristan weiß, daß er nicht mehr gesunden kann.

Ich war —
Wo ich von je gewesen,
Wohin auf je ich gehe:
Im weiten Reich
Der Welten Nacht.
Nur ein Wissen
Dort uns eigen:
Göttlich ewiges
Urvergessen.
Was einzig mir geblieben,
Ein heiß-inbrünstig Lieben,
Aus Todes-Wonne-Grauen
Jagt mich's, das Licht zu schauen,
Das trügend, hell und golden
Noch dir, Isolden, scheint!

Und nun bricht die Sehnsucht nach Isolden in verzehrenden Flammen aus — ein erschütterndes Bild der heißesten Liebes- und Todes-Sehnsucht. Er kann nicht sterben, bevor er sie gesehen, er konnte aber auch nicht leben ohne sie.

Kurwenal weckt seine Hoffnung wieder. Isolde wird kommen,

ihn zu heilen. Dieser Gedanke ruft die Lebensgeister wieder wach; Tristans Sehnsucht steigert sich bis zur furchtbarsten Erregung:

Im Sterben mich zu sehnen,
Vor Sehnsucht nicht zu sterben!
— — — — — — — — —
Für dieser Schmerzen
Schreckliche Pein,
Welcher Balsam sollte
Mir Linderung verleih'n?
Den furchtbaren Trank,
Der der Qual mich vertraut,
Ich selbst, ich selbst —
Ich hab' ihn gebraut!
Aus Liebesthränen,
Aus Wonnen und Wunden
Hab' ich des Trankes
Gifte gefunden!

Dann aber sieht er im Geiste das Schiff nahen — er sieht Isolden schon vor sich — sie muß jetzt kommen.

Und sie kommt! Der Hirt läßt zum Zeichen den lustigen Reigen erschallen, Kurwenal eilt zur Warte hinauf — er sieht Isolden winken — zum Strande hinab stürzt er ihr entgegen.

In Tristan, jetzt allein gelassen, steigert sich die Erregung bis zum Wahnsinn. Er reißt die Wunden auf:

Mit blutender Wunde
Bekämpft' ich einst Moroldem,
Mit blutender Wunde
Erjag' ich mir heut' Isolden.

Er springt vom Lager auf, Isolden entgegen. Er taumelt, stürzt in ihre Arme, und stirbt.

Umsonst sucht Isolde ihn wieder zu wecken. Ohnmächtig sinkt sie über seine Leiche.

Da kündet der Hirt ein zweites Schiff, das Marke und Melot bringt. Kurwenal verrammelt hastig das Thor und rüstet sich mit dem Hirt und Steuermann zur Abwehr. Brangänes Stimme erschallt von außen — sie ruft nach Isolden und mahnt zum Frieden. Kurwenal glaubt der vermeintlichen Verräterin nicht — er schlägt den eindringenden Melot nieder, bedroht den König selbst. Dies bringt Kurwenal den Tod. Er wird durchbohrt und schleppt sich zu Tristan hin, um bei seinem Herrn zu sterben. — Dies alles folgt Schlag auf Schlag.

Brangäne bringt Isolden wieder zum Bewußtsein:

Als du verschwunden,
Schnell fand ich den König:
Des Trankes Geheimnis
Erfuhr der kaum,
Als mit sorgender Eil'
In See er stach,
Dich zu erreichen,
Dir zu entsagen,
Dich zuzuführen dem Freund.

Marke bestätigt Alles —

Doch Unglücks
Ungestüm,
Wie erreicht es, wer Frieden bringt?
Die Ernte mehrte ich dem Tod,
Der Wahn häufte die Not!

Isolde vernimmt nichts mehr. Sie hat nur noch Augen für Tristan. In seliger Verzückung sieht sie ihn wieder lebend. Sie hört himmlische Klänge, die sie umrauschen und mit Tristan aufwärts tragen:

In des Wonnemeers
Wogendem Schwall,
In der Duftwellen
Tönendem Schall,
In des Weltatems
Wehendem All
Ertrinken —
Versinken —
Unbewußt —
Höchste Lust!

Verklärt sinkt sie auf Tristans Leiche. Im Liebestod sind sie vereint. — —

III.

— — — Der Vorhang ist gefallen. — — — Waren wir im Theater? Sollen wir applaudieren, hervorrufen? — Wir thun es, um die Künstler zu ehren, die hier eine unvergleichliche Aufgabe auf unvergleichliche Weise lösten; wir thun es, um den Meister zu feiern, dessen unerschöpflicher Geist dies wunderbare

Kunstwerk geschaffen. Aber unsere weihevolle Stimmung widerstrebt allen lärmenden Kundgebungen der Menge. Das Bravorufen und Beifallklatschen berührt uns hier ebenso disharmonisch, wie es uns berühren würde, wenn wir die große Messe von Beethoven applaudieren sollten.

Mögen die Orthodoxen der Kirche wie die der Kunst über diesen Vergleich sich entsetzen. Er soll nur ausdrücken, daß ebenso groß, ebenso gewaltig, ebenso den ganzen Menschen ergreifend, die tiefsten Empfindungen der Seele aussprechend, wie jenes Werk in seiner Sphäre, auch dieses in der seinigen ist. Sie beide lösen ein großes Problem der Menschheit, nur jedes auf seine Weise: das der Liebe — dort der göttlichen, hier der menschlichen Liebe. — So unergründlich in ihrer allumfassenden Erhabenheit jene ist, so unergründlich in ihrem geheimnisvollen Walten erscheint uns diese. Die musikalische Kunst allein vermag es, hier auszusprechen, was den Worten versagt bleiben muß.

Deshalb ist es ja auch unmöglich, die Töne mit Worten zu schildern. Und doch können wir den Eindruck der Musik nicht anders wiedergeben, als eben durch Worte. Wir bewegen uns hier in einem Widerstreite, der nie gelöst werden wird. Man sucht sich wohl zu helfen, indem man die formelle Seite der Kunst einer analytischen Betrachtung unterzieht. Aber nirgends kann man besser erkennen, wie wenig oder nichts damit erreicht wird, wie bei „Tristan und Isolde". Die alten, bekannten Formen und Regeln existieren hier nicht mehr — alles ist neu, unerhört neu. Sich hier sofort umfassend und allseitig zu orientieren, dürfte selbst für den gewiegtesten Wagner-Kenner schwierig sein, wie vielmehr einem unvorbereiteten Hörer, und am allermeisten einen nach dem üblichen Schema analysieren wollenden Kritiker. Für diesen wird „Tristan und Isolde" ein unergründliches Rätsel, ein Buch mit sieben Siegeln bleiben. — Versuchen wir es, in diesem Buche zu lesen, um wenigstens das Fundament zu erkennen, auf welchem dieser Kunstbau errichtet ist.

An „Tristan und Isolde" — sagt R. Wagner selbst — erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen: nicht weil ich es nach meinem Systeme geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen, sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichts-

losigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte. Es gibt kein größeres Wohlgefühl, als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produzieren, die ich bei der Ausführung meines „Tristan“ empfand.

. . . Mit voller Zuversicht versenkte ich mich hier nur noch in die Tiefen der innern Seelenvorgänge und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Zentrum der Welt ihre äußere Form. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußern Welt hängt hier allein von der innern Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, daß die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus neu gebildet ist.

In der musikalischen Ausführung des „Tristan“ findet gar keine Wortwiederholung mehr statt, sondern im Gewebe der Worte und Verse ist bereits die ganze Ausdehnung der Melodie vorgezeichnet, diese Melodie ist bereits dichterisch konstruiert. Bei diesem Verfahren muß eine bei weitem innigere Verschmelzung des Gedichts mit der Musik zustande kommen, als bei den früheren, wo die Verse darauf berechnet waren, durch zahlreiche Wiederholung der Phrasen und Worte, als Unterlage unter die Opernmelodien, zu der diesen Melodien nötigen Breite ausgedehnt zu werden.

Wenn nun die vollständige Neubildung der musikalischen Form — wie sie im „Tristan“ zum ersten Male durchgeführt wurde — dem Gedichte selbst einen besondern Wert, und zwar ganz im Sinne des dichterischen Willens, zu geben vermag, so früge es sich nur noch, ob hierdurch die musikalische Form der Melodie selbst nicht etwa einbüße, indem sie für ihre Bewegung und Entwicklung ihrer Freiheit verlustig ginge?

Hierauf lassen Sie sich vom Musiker antworten: daß bei diesem Verfahren die Melodie und ihre Form einem Reichtum und einer Unerschöpflichkeit zugeführt werden, von denen man sich ohne dieses Verfahren gar keine Vorstellung machen konnte.

Setzen wir zuerst fest, daß die einzige Form der Musik die Melodie ist, daß ohne Melodie die Musik gar nicht denkbar ist. Eine Musik habe keine Melodie, kann daher,

in höherem Sinne genommen, nur aussagen: der Musiker sei nicht zur vollen Bildung einer ergreifenden, das Gefühl sicher bestimmenden Form gelangt, was dann einfach die Talentlosigkeit des Komponisten, seinen Mangel an Originalität anzeigt. Im Munde des ungebildeteren Opernfreundes, und einer wirklichen Musik gegenüber, bekennt dieser Ausspruch aber, daß nur eine bestimmte, enge Form der Melodie gemeint sei, die der reinen Tanzform.

Diesem ersten Ursprung der melodischen Form haben wir ganz Erstaunliches zu danken, denn sie ist die Grundlage der vollendeten Kunstform der Beethovenschen Symphonie. Aber hier hat sie eine Erweiterung und Ausbildung erhalten, durch welche sie zu der ursprünglichen Melodie, die sich in der italienischen Oper in primitiver Unentwickeltheit erhalten, wie die blütengekrönte Pflanze zum Schößling sich verhält.

In der Beethovenschen Symphonie, namentlich in der Konstruktion des ersten (sogenannten Sonaten-) Satzes sehen wir die Melodie bis in ihre kleinsten Bestandteile zerlegt, davon jeder, oft sogar nur aus zwei Tönen bestehend (C moll-Symphonie), durch bald vorherrschend rhythmische, bald harmonische Bedeutung interessant und ausdrucksvoll erscheint. Diese Teile fügen sich nun wieder zu immer neuen Gliederungen, immer durch eine so plastische Bewegung fesselnd, daß der Zuhörer keinen Augenblick sich ihren Eindrücken entziehen kann. Der ganz neue Erfolg dieses Verfahrens war somit die Ausdehnung der Melodie durch reichste Entwicklung aller in ihr liegenden Motive zu einem großen Musikstück, welches nichts anderes als eine einzige, genau zusammenhängende Melodie ist.

Auffallend ist nun, daß dieses auf dem Felde der Instrumentalmusik gewonnene Verfahren von deutschen Meistern ziemlich annähernd auch auf die gemischte Chor- und Orchestermusik angewandt wurde, aber bisher nie vollgültig auf die Oper. Beethoven hat in seiner großen Messe Chor und Orchester fast ganz wie in der Symphonie verwendet: es war ihm diese Behandlung möglich, weil in den kirchlichen, allgemein bekannten, fast nur noch symbolisch bedeutungsvollen Textworten ihm eine Form gegeben war, die er durch Trennung, Wiederholung, neue Anreihung 2c. fast ähnlich

wie die symphonische Melodie zerlegen und neu verbinden konnte. Unmöglich konnte aber ein sinnvoller Musiker ebenso mit den Textworten einer dramatischen Dichtung verfahren wollen, weil diese nicht mehr nur symbolische Bedeutung, sondern eine bestimmte logische Konsequenz enthalten sollen. Dies war aber nur von denjenigen Textworten zu verstehen, die für die herkömmlichen Formen der Oper berechnet waren; dagegen mußte die Möglichkeit offen bleiben, in der dramatischen Dichtung selbst ein poetisches Gegenstück zur symphonischen Form zu erhalten, welches, indem es diese reiche Form vollkommen erfüllt, zugleich den innersten Gesetzen der (musikalisch) dramatischen Form am besten entsprach. —

Richard Wagner gelangt auf diesem Wege zu folgenden, äußerst interessanten Konsequenzen. Die Symphonie ist das erreichte Ideal der melodischen Tanzform. Wir erkennen die Überreste der primitiven Tanzmusik selbst in den Beethovenschen Symphonien noch in der Menuett und im Scherzo. (Bei denen in A dur und F dur, den heitersten und lebensfroheſten, eigentlich in allen vier Sätzen.) Ebenso ideal aber, wie die Symphonie sich zur ursprünglichen Tanzweise verhält, müßte der zu einer solchen Musik ausgeführte Tanz zu dem primitiven Tanze sich verhalten. Diese idealische Form des Tanzes ist aber die dramatische Aktion. Daß diese nicht etwa in unserm heutigen Ballett sich darstellt, bedarf kaum der Erwähnung. Das Ballett ist der vollkommen ebenbürtige Bruder der Oper, von derselben fehlerhaften Grundlage ausgehend, wie diese, weshalb beide zur Deckung ihrer gegenseitigen Blößen Hand in Hand gehen. — Die Bedeutung der Symphonie kann kein Programm genügend ausdrücken, sondern nur die szenisch ausgeführte dramatische Aktion selbst.

Das Ideal des Wagnerschen Musikdramas ist also ein Kunstwerk, dessen musikalischer Teil im symphonischen Stil im höchsten Sinne, formell wie ideell aufgeht; dessen dichterische Grundlage im Hinblick darauf völlig konform angelegt und durchgeführt, und dessen Aktion mit der musikalischen Behandlung so übereinstimmend ist, daß sie zur Musik die vollständigste Ergänzung, und umgekehrt diese zu jener den erschöpfenden Kommentar gibt.

Der Dichter, welcher das unerschöpfliche Ausdrucksvermögen der symphonischen Melodie vollkommen inne hat, wird den feinsten und innigsten Nüancen dieser Melodie von seinem Gebiete aus entgegenkommen. Ihn wird die enge Form der Opernmelodie nicht mehr beängstigen; vielmehr wird er dem Musiker das Geheimnis ablauschen, daß die melodische Form noch zu unendlich reicherer Entwicklung fähig ist, als dies bisher in der Symphonie selbst möglich war, und die poetische Konzeption mit fesselloser Freiheit entwerfen.

Die Größe des Dichters ist am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt; der Musiker ist es, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form dieses laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie — eine Bezeichnung, die so vielfach falsch verstanden und als Waffe gegen R. Wagner benutzt worden — weil die ganze Deduktion des Meisters entweder falsch verstanden, oder absichtlich unterschlagen worden ist.

Notwendig wird der Symphoniker nicht ohne sein eigentümliches Werkzeug diese Melodie gestalten können; dieses Werkzeug ist das Orchester. Es wird zu dem musikalischen Drama in ein ähnliches Verhältnis treten, wie es der tragische Chor der Griechen zur dramatischen Handlung einnahm. Dieser war stets gegenwärtig; vor seinen Augen legten sich die Motive der Handlung dar; er suchte diese Motive zu ergründen und aus ihnen sich ein Urteil über die Handlung zu bilden. Nur war diese Teilnahme des Chors durchgehends mehr reflektierender Art, und er selbst blieb der Handlung, wie ihren Motiven fremd.

Das Orchester des modernen Symphonikers im musikalischen Drama dagegen wird zu den Motiven der Handlung in einen so innigen Anteil treten, daß es, wie es einerseits als verkörperte Harmonie den bekannten Ausdruck der Melodie einzig ermöglicht, anderseits die Melodie selbst in ununterbrochenem Flusse erhält, und so die Motive stets mit überzeugendster Eindringlichkeit dem Gefühle mitteilt.

Müssen wir diejenige Kunstform als die ideale ansehen, welche gänzlich ohne Reflexion begriffen werden kann, und durch welche sich die Anschauung des Künstlers am reinsten dem unmittelbaren Gefühle mitteilt, so ist, wenn wir im musikalischen Drama diese ideale Kunstform

erkennen wollen, das Orchester des Symphonikers das wunderbare Instrument zur einzig möglichen Darstellung dieser Form.

Daß ihm gegenüber der Chor, der in der Oper die Bühne selbst bestiegen hat, die Bedeutung des antiken griechischen Chors gänzlich verliert, liegt offen. Er kann jetzt nur noch als handelnde Person mit begriffen werden, und wo er als solche nicht erforderlich ist, wird er uns in Zukunft störend und überflüssig erscheinen, da seine ideale Beteiligung an der Handlung gänzlich an das Orchester übergegangen ist, und von diesem in stets gegenwärtiger, nie aber störender Weise kundgegeben wird.

Ich bescheide mich, schließt R. Wagner seine lichtvolle Deduktion, dem willigen Leser nur die allgemeinsten Tendenzen zu geben. Denn in Wahrheit nahen wir uns schon dem Punkt, wo schließlich nur das Kunstwerk selbst noch vollen Aufschluß geben kann.

IV.

R. Wagner hat diese Erläuterungen jahrelang vor dem Erscheinen von „Tristan und Isolde" auf der Bühne gegeben. Man hat sie teils nicht verstanden, teils gänzlich ignoriert. Den eigentlichen Kommentar konnte freilich nur das Kunstwerk selbst geben. Nachdem aber dieses Kunstwerk nun lebendig vor uns gestanden und seine unbeschreibliche Wirkung geübt hat, geben diese theoretischen Betrachtungen den Schlüssel zur Erkenntnis der Intentionen seines Schöpfers. Wir begreifen jetzt, was uns beim ersten Bekanntwerden mit der Dichtung (die 1859 erschien) noch rätselhaft erscheinen wollte: wie es möglich sei, diese breit ausgeführte Dichtung, diese großen Dialoge und Monologe wirksam in Musik zu setzen. Wir verstehen jetzt die Bestimmung dieses eigentümlichen Strophenbaues mit seinen kurzen Versen und seinen Phrasen von parallelem Bau, mit einer oft epigrammatischen Kürze des Gedankens. Wir erkennen jetzt klar das Wesen der sogenannten „Leitmotive", d. h. der in schärffster Charakteristik ausgeprägten musikalischen Motive, welche das ganze Drama begleiten und fortwährend erläutern; welche das musikalische Material bilden zu dem orchestralen Aufbau, indem sie die goldenen Fäden sind,

aus deren unendlicher Verschlingung das ganze symphonische Gewebe entsteht. Wir begreifen endlich, wie es dem Meister möglich werden konnte, auf diesem von ihm einzig erkannten und konsequent verfolgten Wege für jede Szene eine einheitliche Stimmung festzuhalten, ganz ähnlich, wie der Instrumentalkomponist in den einzelnen Sätzen einer Symphonie.

Es ist in der That staunenswert, was auf diesem völlig neuen Wege erreicht worden ist: die denkbar größte Einheit der Gedanken, bei der größten Mannigfaltigkeit in ihrer Verknüpfung; das konsequente Festhalten der Grundstimmungen, bei fortwährender Weiterentwicklung der Motive.

Welcher Meister R. Wagner im Hervorrufen der von ihm jedesmal intentionierten Stimmung mittels charakteristischer Farbentöne ist, auf welchen er sein szenisches Bild gründet und ausführt, wissen wir schon durch „Lohengrin". Ist sein Prinzip der Leitmotive hier auch noch keineswegs so konsequent durchgeführt, so ist es doch schon klar vorgezeichnet, und ebenso finden wir hier den Kommentar zur Handlung durch instrumentale Stimmungsbilder.

Wie das Vorspiel zum 1. Akt des „Lohengrin" uns sofort das geheimnisvolle Walten des heiligen Gral verkündet, so führt uns das Vorspiel zu „Tristan" in die unergründlichen Tiefen des Wesens der Liebe. Welch unendliches Sehnen, Ringen und Leiden — welche Skala der Leidenschaft, vom zarten Schmachten bis zur wilden Verzweiflung! Von der schüchternsten Klage des unstillbaren Verlangens, vom zartesten Erbeben bis zum furchtbaren Ausbruche des Bekenntnisses hoffnungsloser Liebe, durchschreitet die Empfindung alle Phasen des sieglosen Kampfes gegen die innere Glut, bis sie, ohnmächtig in sich zurück sinkend, wie im Tode zu verlöschen scheint.

Und nun dieser stimmungsreiche Übergang zur ersten Szene. Wir sind auf dem durch Teppiche abgeschlossenen Vorderdeck des Schiffs. Isolde liegt, ihr Gesicht verbergend, verzweiflungsvoll auf einem Ruhebett, Brangäne blickt spähend in die Ferne. Aus der Höhe, vom Maste herab, ertönt (ohne alle Begleitung) das melancholische Lied eines jungen Seemanns, der nach seiner irischen Maid sich sehnt, von der das Schiff ihn hinwegtreibt. Auf dieser Szene liegt eine Schwüle, wie vor einem Gewitter. Und schon braust Isolde auf; in wildem Weh beschwört sie den Sturm,

daß er das Schiff zerschelle, damit sie niemals Cornwalls Strand erreichen möge. — Musikalisch wird diese ganz erste Szene von dem Seemannsmotiv mit seiner prägnanten Rhythmik durchdrungen. Dies Lied ertönt auch wieder von oben herab, als Brangäne das Zelt weit öffnet, wie ihr Isolde, nach Luft ringend, befiehlt, weil ihr das Herz ersticken will.

Welcher Gegensatz im nun folgenden szenischen Bilde. Wir sehen dem Schiff entlang bis zum Steuerbord, und darüber hinaus auf das weite Meer. Um den Hauptmast in der Mitte Seevolk, über sie hinaus die Mannen Tristans gelagert; am Steuer selbst Tristan, sinnend nach dem Horizont spähend; ihm zu Füßen der treue Kurwenal. — Die hoffnungslose Verzweiflung Isoldens, die sich im Motive des Todes ausspricht, das hier zum ersten Male ertönt:

Tod geweihtes Haupt,
Tod geweihtes Herz;

der stolze Befehl, ihr zu nahen, den Brangäne nicht ohne Zagen dem ausweichenden Tristan überbringt:

Befehlen ließ
Dem Eigenholde
Furcht der Herrin
Sie, Isolde;

und endlich die kecke, höhnende Antwort, die Kurwenal, vom Chor der Mannen jubelnd wiederholt, im Namen Tristans erteilt — sind die thematisch scharf charakterisierten Gegensätze dieser mit steigender Erregung sich entwickelnden Szene.

Wir fühlen, daß nun die Katastrophe unvermeidlich wird. Die Teppiche des Zeltes schließen sich wieder. Isolde, mit Brangäne wieder allein, läßt ihrem wilden Schmerze freien Lauf. Sie berichtet Brangäne ihre frühere Begegnung mit Tristan und was daraus folgte; sie flucht Tristan, sie beschließt, diese Schmach zu rächen, sie befiehlt den Todestrank zu bereiten — eine Szene voll todverkündender Leidenschaft, in welcher das Orchester wie das brandende Meer braust. Thematisch finden wir das verbindende Glied in einem absteigenden chromatischen Motive, dessen Keime wir schon in der Instrumental-Einleitung finden. — Die frisch einsetzenden Rufe des Schiffsvolkes, welche andeuten, daß sie dem Lande nahen, treten plötzlich im schärfsten Kontraste ein.

Die Entscheidung naht, die Spannung wächst. — Wir haben hier wieder von Szene zu Szene jenes sich stetig aufbauende wunderbare Crescendo in der Situation, das wir schon im 1. Akt des „Lohengrin" bewundern.

Kurwenal tritt freudig erregt in das Zelt und verkündet das baldige Ende der Fahrt. Im Orchester ist ein geschäftiges Leben; das schwermütige Seemannsmotiv hat sich zu einem heiteren umgewandelt und mit den lebhaften Rufen des Schiffsvolkes thematisch zu einem kecken, fröhlichen Satze verbunden. Man sieht förmlich die Wimpel lustig im Winde flattern, das geschäftige Treiben auf dem Verdeck; — aber die Tragik der Situation gewinnt bald wieder die Oberhand, und mit ihr tritt auch das Motiv des Todes wieder auf. Isolde entbietet Tristan zum zweiten Male in ihr Zelt, „um ungesühnte Schuld zu sühnen". Wir empfinden sofort, daß sie zum Tode sich bereitet, und daß Tristan mit ihr sterben soll. Neue Ausbrüche der Verzweiflung über ihr Los werden im Orchester durch düstere, unheimliche Klänge begleitet, die uns sagen, daß das Schicksal beider sich nun erfüllen muß.

Tristan, der Held, erscheint; mit ihm ein neues, energisch trotziges Motiv von außerordentlicher Prägnanz, aber zugleich voll schmerzlicher Resignation. Die musikalische Steigerung dieser Szene ist von wunderbarer Gewalt; es erfaßt uns die fieberhafte Erregung, die Tristan und Isolde selbst ergriffen hat; in atemloser Spannung folgen wir der seelischen Entwickelung bis zu dem Höhepunkte, wo die Rufe des Schiffsvolkes wieder ertönen, wo beide, anstatt des vermeintlichen Todestrankes den Liebestrank trinken, dessen Wirkung unmittelbar sich kundgibt. Alle Liebesmotive der Einleitung erscheinen hier zum ersten Male wieder, mit voller Gewalt. Jetzt erst verstehen wir ihre erschütternde Sprache, das unendliche Sehnen und Leiden!

Und als überwältigender Gegensatz mischen die Jubelrufe des seinen König begrüßenden Volkes, mischen die Rufe des Schiffsvolkes sich ein; Fanfaren schmettern — es ist ein kolossaler musikalischer Aufbau, der thematisch sich wunderbar ineinander schlingt und gipfelt. Musikalisch wie dramatisch scheint fast bereits der Höhepunkt erreicht. Der hinreißenden Gewalt dieser Szene vermag sich niemand zu entziehen; sie erschüttert uns im tiefsten Innern, und wir staunen die musikalische Schöpferkraft

an, die aus dem thematischen Material ein Ton-Gemälde von solcher Größe entwickelt, das symphonisch und dramatisch zugleich ist – ein Problem, welches vor Richard Wagner keiner gelöst hatte und keiner lösen konnte, solange dieses neue Prinzip mit seiner unerschöpflichen Gestaltungsfähigkeit nicht gefunden war.

Der zweite Akt, eine einzige große Liebeshymne, bringt uns durchweg neue musikalische Motive. Schon das Instrumentalvorspiel ist ein Meisterstück von Stimmungsmusik. Man höre nur diese Hörner der abziehenden Jagd. Die fieberhafte Ungeduld der Erwartung, die stürmische Wonne des Wiedersehens, des Umschlingens, der entzückende träumerische Gesang an die Nacht; dazwischen die geheimnisvoll warnenden Rufe der treuen Wächterin Brangäne; dann die verzehrende Todessehnsucht, die überirdische Liebesverklärung — das alles kommt in der großen Liebesszene mit einer Prägnanz und Fülle zum musikalischen Ausdruck, ist so hinreißend stimmungsvoll, so heiß durchglüht von Leidenschaft, daß dagegen selbst das große Liebesduett in „Lohengrin", das wir bisher für den Gipfelpunkt der Wagnerschen Liebeslyrik erkannt hatten, zurücktreten muß. Der Meister hat hier sich selbst übertroffen — einen solchen Hymnus der Liebe dichtet und singt auch der Größte nur einmal im Leben! Das musikalische Gewebe ist wunderbar fein und innig verschlungen, die Steigerung hier wiederum von erschütternder Gewalt — bis sie jäh abbricht, als die Entdeckung, und damit die unvermeidliche Katastrophe eintritt, ein kolossaler Stimmungswechsel, ein gewaltiger Kontrast.

Der Gesang des Königs Marke ist voll tiefer Trauer, ernst und hoheitsvoll, aber trotz seines schmerzlichen Grundtones doch abklärend in seiner edlen Wehmut. Ernste Ruhe breitet sich auch über Tristan und Isolde aus — es ist die Ruhe des Todes. Die Motive des Nachtgesanges, der Todessehnsucht, mit dem ersten Motive der Liebessehnsucht vereint, kehren wieder. Die Sühne kann nicht ausbleiben, — und sie ist schon da; mit leidenschaftlicher Hast stürzt sich Tristan in Melots Schwert, mit jähem Aufschrei schließt der Akt. —

Der dritte Akt wird mit einem Instrumentalvorspiele eröffnet, welches das hoffnungslose Sehnen, die öde Verlassenheit, die düstere Todesahnung wunderbar zeichnet. Der traurige Reigen des Hirten, der ertönt, als der Vorhang aufgeht, wirkt in seiner

volkstümlichen Weise mit elementarer Gewalt; es ist das Sterbelied Tristans, der doch nicht sterben kann, bis er Isolde gesehen. Diese große Szene Tristans — wohl die größte Aufgabe, die einem Sänger gestellt werden kann — ist von erschütternder Macht, herzzerreißend, wehevoll und erhaben zugleich. Hier ist wieder ein Höhepunkt, aber ganz anderer Art; diese Steigerung der Todessehnsucht bis zum Zusammenbrechen inmitten der gewaltigsten Erregung ist auch einzig. Wie zuerst die traurige Weise des Hirten die Stimmung vorbereitete, so ertönt, als Isoldens Schiff nun naht, eine fröhliche Weise; Tristans Sehnen durchbricht jetzt alle Schranken, übersteigt aber auch die menschliche Kraft — die Liebessehnsucht tötet ihn. — Musikalisch ist hier wiederum Gewaltiges geleistet; das thematische Material der Liebes-Szene aus dem zweiten Akt ist hier wunderbar verschmolzen mit den neuen Motiven des dritten Aktes. Ebenso wunderbar ist es, wie der Höhepunkt jener Liebesszene, die dort jäh unterbrochen wird, nun zum Todesgesang Isoldens wird. Die Liebesverklärung ist zugleich die Todesverklärung. Was das Schicksal im Leben trennte, lebt verklärt im Tode auf: die Pforte der Vereinigung ist nun geöffnet. Neben Tristans Leiche gewahrt die sterbende Isolde die seligste Erfüllung des glühenden Sehnens: ewige Vereinigung in ungemessenen Räumen, ohne Schranken, ohne Banden, unzertrennbar! — — —

Was Richard Wagner mit diesem einzigen Werke der Welt, und vor allem der Nachwelt geschenkt hat, wird erst viel später in seinem vollen Umfange erkannt werden. Es kann auch nicht anders sein. Denn das Geschenk ist zu neu, zu gewaltig, um sofort in seiner ganzen Größe erfaßt zu werden. Dichterisch und musikalisch, psychologisch und dramatisch ist „Tristan und Isolde" für uns ein Wunderwerk, das wir staunend verehren. Eine neue Welt hat sich hier uns eröffnet, eine neue Welt der Empfindung, der Gestaltung, eine neue sogar für seinen Schöpfer selbst. Der Schritt von „Lohengrin" zu „Tristan und Isolde" ist ein so ungeheurer, daß man es fast nicht für möglich halten kann, daß nur 10 Jahre der Kunstentwickelung, und nicht ganze Menschenalter dazwischen liegen; daß überhaupt ein Künstler im stande sein konnte, beides zu erschaffen! —

Die Meistersinger von Nürnberg.

Erste Aufführung in München am 21. Juni 1868.

„Der Dichter, der aus eignem Fleiße
Zu Wort und Reimen, die er erfand,
Aus Tönen fügt eine neue Weise,
Der wird als Meistersinger erkannt."

Richard Wagner.

Das erste Meistersingen der „Meistersinger" wäre nun mit Glück und Ruhm erfolgt. Gar viele „Merker" saßen dabei zu Gericht, und was sie dem Meister alles heimlich angestrichen haben, werden wir durch die Presse schon zeitig genug erfahren. Doch das ist sehr Nebensache. Die Hauptsache ist, daß das merkwürdige und in seiner Art einzige Werk mit einer Würde und Pracht, mit einem vollständigen künstlerischen und dem entsprechenden äußern Erfolg über die Münchener Bühne gegangen ist, welcher die höchsten Erwartungen befriedigen mußte.

Wir wissen, daß Richard Wagner nicht der Mann ist, etwas halb zu thun. Wir sind schon gewöhnt, in jedem neuen Werke von ihm auch wirklich Neues, Großes, Schönes und in seiner Art Vollkommenes zu finden; wir kennen Wagner längst als Meister nicht nur der musikalischen, sondern auch der szenischen Wirkung. Aber von einer so vollkommenen Gesamtwirkung aller Kunstmittel, von einem solchen Ineinandergreifen aller Kräfte kann

man sich denn doch keinen Begriff machen, wenn man diese Aufführung nicht erlebt hat. Man lernt hier begreifen, was Gesamtkunst ist, und wird sich der kolossalen Wirkung derselben selbst dann nicht entziehen können, wenn man — sich einen „prinzipiellen Gegner“ Wagners zu nennen beliebt. — Der zwingenden Macht des Genies kann sich auf die Dauer doch niemand entziehen, man möge sich dagegen sträuben, wie man will. Da helfen alle Theorien und Demonstrationen zuletzt nichts. Das Genie nimmt die Ästhetik und Kritik ins Schlepptau, macht es mit ihr, wie Kaulbachs Reineke Fuchs mit Wolfgang Menzel (siehe das Titelbild): er verwandelt seinen Kriegswagen in einen Triumphwagen. In unserer wahrlich nicht quantitativ, aber desto mehr qualitativ produktionsarmen und vor allem operndürren Zeit muß man überhaupt schon dem Himmel für jede gute Gabe danken, die er uns beschert. Um wie viel mehr für eine solche! — Allen denen aber, welche sich feierlich gegen die Zumutung, ja schon gegen den Gedanken verwahren, daß sie Wagners Prinzipien gutheißen oder etwa gar in seinem Geiste und Sinne komponieren könnten, versichern wir zur Beruhigung, daß sie das gar nicht *können*, wenn sie's auch wollten! Sie haben die vollkommenste Garantie, daß sie mit Wagner nie in *eine* Kategorie gestellt werden, weder von der blinden Mitwelt, noch von der undankbaren Nachwelt, die sie „Zukunft“ tituliert haben.

Es ist richtig — fast alles ist neu und überraschend an diesem neuesten Werke Wagners, und wenn man's beschreiben soll, weiß man eigentlich nicht, wo anfangen und aufhören. Es ist viel leichter, ein Buch wie Franz Müller darüber zu schreiben, als einen Artikel! Man kann sich auch nicht einmal dadurch helfen, daß man das Werk mit anderen ähnlichen vergleicht. Denn ähnliche gibt's gar nicht. Wer kann sich — um mit dem Anfang anzufangen — Wagner überhaupt als Komponisten einer komischen Oper denken? Wagner, der musikalische Dichter des nationalen Mythus, des poetischen Zauberkreises einer idealen Welt, des höchsten tragischen Pathos — als Humorist, mit der Satyrmaske, auf dem realen Boden einer zwar keineswegs poesielosen, aber doch sehr gemessenen, bürgerlichen, sogar einigermaßen philisterhaften Welt — ist das nicht schon merkwürdig genug? Daß, wenn ein solcher Künstler ein solches Werk unternimmt — mit dem er sich, beiläufig bemerkt, seit einem Vierteljahrhundert

getragen hat, denn in seiner Autobiographie erzählt er, daß die poetische Konzeption der „Meistersinger" mit der des „Tannhäuser" in dieselbe Periode fällt — etwas anderes zu Tage kommen muß, als höherer Auber, frei nach Scribe, dürfte man aus Höflichkeit gegen den Leser eigentlich gar nicht erwähnen. Also: kein Dialog, keine rhythmischen Tanzoffenbarungen, keine popularisationsbedürftigen Lieblingsmelodien, keine potpourrisüchtigen Dilettantenquäler, keine Dakapo-Couplets, keine Fermaten und Abgänge. Aber was dann? — Das war eben „the question", die niemand lösen konnte, als der Meister der „Meistersinger" selbst. — Wir haben hier die Melodie der Sprache in ihrer höchsten Vollendung, in der reinsten Durchführung ihres logisch strengen Prinzips vor uns; Wort und Ton in engster Vermählung, und diese wiederum im untrennbaren Zusammenhange mit der Handlung, so daß kein Glied dieser Dreiheit ohne das andere gedacht werden kann. Mit Hilfe des wahrhaften Musters eines historischen Lustspiels — denn anders kann man dieses Textbuch nicht nennen — und mit Hilfe des Klavierauszugs kann man sich wohl einen ungefähren Begriff von der Wirkung des Ganzen machen, aber auch nur einen annähernden. Die Polyphonie, die thematische Arbeit, das selbständige, geistsprühende, farbenglänzende Leben im Orchester, die Wechselwirkung zwischen diesem und der Bühne, das Ineinandergreifen aller Momente auf dieser selbst, kann man nur vollkommen verstehen, wenn man das alles selbst sieht und hört. Und wer dann noch nicht begreifen kann, was hier alles geleistet worden, dem ist es überhaupt nicht beizubringen.

Der erste Akt (inklusive der Ouverture) währte 1 Stunde 17 Minuten, der zweite 55 Minuten, der dritte allerdings 1 Stunde 51 Minuten; allein dieser ist eigentlich für zwei Akte zu rechnen, da in ihm eine Verwandlung (mit heruntergelassenem Vorhang, wie im „Lohengrin") stattfindet. Die Musik dauert demnach, wohlgezählt, nur 4 Stunden und 3 Minuten; hierzu 2 Pausen von 17 und 20 Minuten gerechnet, gibt eine Gesamtlänge der Vorstellung von 4 Stunden 40 Minuten im Maximum. — Wir kennen viele große Opern, die ebenso lange Zeit dauern, und sehr viel kürzere . . . die länger sind! . . .

Wir würden bei dem Genusse eines solchen Kunstwerks wahrlich nicht an die Dauer desselben gedacht und die Uhr zur Hand genommen haben, wenn es uns nicht darum zu thun gewesen

wäre, unsere ehrenwerten Kollegen von der Presse an etwas mehr Exaktität in ihren Angaben zu gewöhnen. Die Aufführung selbst beansprucht die gespannteste, ungeteilteste Aufmerksamkeit; alle Sinne und Gedanken werden durch sie vollständig absorbiert. Wer das Werk aber zweimal hintereinander, in der Generalprobe (am 19. Juni) und ersten Aufführung gesehen und gehört — und wir waren so glücklich, — der hatte zugleich den großen Vorteil, beim zweiten Male sich eingehender mit der Musik beschäftigen zu können, während Textbuch und Darstellung beim ersten Male natürlich ebenso sehr berücksichtigt sein wollen. Möge nur niemand behaupten, daß er bei einmaligem Sehen das Werk vollkommen in sich aufgenommen und alle seine Schönheiten begriffen habe. Diese Behauptung hätte ungefähr ebensoviel Sinn, als wenn ein Tourist in einem Vormittag beide Pinakotheken hier durchläuft, und dann versichert, er habe alles gesehen. Es ist ein Reichtum an Erfindung, an thematischer und kontrapunktischer Kunst, an Zeichnung, Ornamentik, Kolorit, kurz, an Detailarbeit aller Art in dieser Partitur, wie selbst in keiner andern Wagnerschen, mit Ausnahme des „Tristan", dessen Stil aber natürlich, dem Stoffe entsprechend, ein ganz anderer ist.

Es müßte die Aufgabe eingehender Detailberichte sein, über den durchaus originellen Stil der „Meistersinger" Rechenschaft abzulegen. Wir können hier nur so viel sagen, daß das Orchester ein völlig selbständiger, für sich abgeschlossener Organismus zu sein scheint, welcher sein eignes Leben lebt; daß aber trotzdem dieser riesige Organismus mit dem scheinbar ebenso abgeschlossenen und für sich bestehenden Bühnenorganismus so innig korrespondiert, als wenn er durch Tausende von Nervenfäden alles mit empfände, was jenen erregt. Es ist, als wenn wir die verschlungenen Vorgänge eines vielbewegten Lebens in einem Zauberspiegel konzentriert und verklärt wieder erblickten. Wer dieses Orchester erst vollkommen versteht, der kann, ohne auf die Bühne zu sehen, fast immer angeben, was dort vorgeht oder nun kommen muß. Der Schlüssel dazu ruht in der thematischen Behandlung und in der zur höchstmöglichen Virtuosität ausgebildeten Tonsprache. Ein völlig neues Element tritt aber hier hinzu, der Humor, der in geeigneten Momenten auch die Parodie als Hilfsmittel herbeizieht. Abgesehen von der großen Mannigfaltigkeit der Kunst-

mittel, kommt hierdurch noch eine vis comica in's Orchester, welche unwiderstehlich wirkt.

Wir können uns ebensowenig hier mit Erzählung der Handlung beschäftigen, müssen die Bekanntschaft mit dem Textbuch voraussetzen und wollen heute nur noch kurz der Aufführung selbst gedenken. Diese war ein Meisterstück. Die besten Kräfte standen zur Verfügung: ein eminent geschultes und durch Hans v. Bülow ebenso eminent geleitetes Orchester; Sänger und Darsteller ersten Ranges; ein exquisiter Chor; und dies alles unterstützt durch prachtvolle Ausstattung, und durch eine musterhafte Regie, in welcher der neue Regisseur Doktor Hallwachs den höchsten Anforderungen entsprochen hatte. Es war ein Leben, ein Ineinandergreifen, eine Wahrheit der Darstellung erreicht, wie wir sie nie gesehen haben und wohl auch anderwärts nicht wieder sehen werden. Denn nur das innigste Kunstverständnis, die vollste Hingebung aller Mitwirkenden, riesiger Fleiß und unerschütterliche Ausdauer konnten ein solches Gesamtresultat erzielen. Einzelnes hervorzuheben, ist kaum möglich; es gehörte alles zusammen und war wie aus einem Guß. Die hervorragendsten Partien waren den Künstlerhänden der Herren Betz (Hans Sachs), Nachbauer (Walter v. Stolzing), Hölzel (Beckmesser), Schlosser (David, Sachsens Lehrbube), Frl. Mallinger (Eva) und Frau Dietz (Evas Amme) anvertraut, und jeder leistete in seinem Fache ganz Ausgezeichnetes. Fräulein Mallinger und Hr. Betz fesselten uns am meisten durch die hohe Idealität in ihrer Darstellung; sie gaben uns die reinste Poesie. Auch Hr. Nachbauer stand ihnen würdig zur Seite durch edle Auffassung; dabei unterstützt ihn sein Organ vorzüglich durch außerordentlichen Wohlklang und lyrische Weichheit des Tones. Einen wunderbaren Kontrast zu diesen drei idealen Gestaltungen bildeten die Figuren des Beckmesser, des David und seiner Lene durch ihre realistische Färbung und ihren prächtigen unerschöpflichen Humor, welcher auch den Chor der Lehrbuben beseelt, im Gegensatz zu den ehrenfesten, pathetisch einherschreitenden Meistern. Die Verteilung und Bewegung der Massen in der Singschule, beim Straßentumult und beim Volksfest war ebenso malerisch als lebenswahr; auch die Dekorationen zeichneten sich durch künstlerische Vollendung aus. Keine Kulisse war auf der Bühne zu sehen; das Innere der Katharinenkirche, die Straße

Nürnbergs und der Festplatz vor der Stadt waren, getreu nach der Natur, plastisch dargestellt; die Kostüme und alle Requisiten (bis auf die musikalischen Instrumente, die beim Festzug mitspielen) streng im historischen Stil. Man wurde so lebhaft in die Mitte des 16. Jahrhunderts versetzt, daß man vergessen konnte, im Theater zu sein. Die höchste Kunst war hier erreicht: die idealisierte Naturwahrheit.

Wie viele Künstler, Theaterdirektoren, Kapellmeister, Komponisten und Journalisten aus allen Himmelsgegenden herbeigeeilt waren, um der ersten Aufführung beizuwohnen, war gar nicht zu übersehen. Wir haben nur die wenigsten gekannt und gesprochen; immer tauchten neue Namen, darunter zahlreiche Celebritäten, auf. Selbst Paris hatte sein halbes Dutzend Vertreter, darunter Pasdeloup, und es dürfte kaum eine namhafte deutsche Stadt geben, welche nicht künstlerisch repräsentiert gewesen wäre. Der Eindruck auf diese imposante Zuhörerschaft war ein gewaltiger, der Erfolg ein ganz entschiedener, von Akt zu Akt sich steigernder. Wagner hat aber auch wahrlich dafür gesorgt, daß das Interesse nicht erlahmen kann, sondern sich immerfort steigern muß. Der stürmischste Beifall kam natürlich immer nach den Aktschlüssen zum Ausbruch, obgleich er auch die Sänger auf offener Szene hinreichend auszeichnete.

Nachdem aber nach gefallenem Vorhang die Darsteller immer wieder hervorgerufen waren, wandten sich die Blicke aller nach der königlichen Loge; begeisterte Rufe nach Richard Wagner erschollen, welcher dorthin durch seinen König entboten worden war, um an der Seite seines erhabenen Kunstmäcens der ganzen Vorstellung beizuwohnen, — eine Auszeichnung, wie sie wohl noch nie einem Künstler zu teil geworden. Die Jubelrufe hielten so lange an, bis Wagner an die Brüstung der königlichen Loge herantrat, um in tiefster Ergriffenheit stumm zu danken; dies wiederholte sich nach dem zweiten und dritten Akt. — Jedermann mußte fühlen, daß dieser Abend ein epochemachender war, daß er Zeuge und Teilnehmer eines historischen Momentes gewesen, der in den Annalen der Kunst für immer verzeichnet stehen wird.

Die „Meistersinger“ in Karlsruhe.

(6. Febr. 1869.)

So haben denn die „Meistersinger“ von R. Wagner ihren Einzug nunmehr auch in Karlsruhe gehalten, und dieser Einzug ist wiederum zu einem Triumphzug geworden: kraft der zwingenden Macht des Genies und dank dem unermüdlichen Eifer aller Mitwirkenden. Richard Wagner zählte von jeher hohe und warme Verehrer seiner Kunst in unserer Residenz — aber er hat hier, wie überall, nicht minder zahlreicher und scharfer Gegner sich zu erfreuen, worunter bekanntlich die Prinzipreiter die allerschlimmsten sind, welche aus Gründen der Ästhetik und Historie aufs klarste zu beweisen suchen, daß, weil der oder jener das oder jenes vorgeschrieben, oder vor 50 oder 100 Jahren die Sache total anders angefaßt und mustergültig durchgeführt habe, Richard Wagner die ästhetische Berechtigung entzogen werden müsse, allerhöchst auf eignen Füßen zu stehen, und bei aller Hochachtung vor dem historischen Bewußtsein — doch immer nur das zu schaffen, was sein Genius ihm unweigerlich vorschreibt, und jenen ihm nur eigentümlichen, aber bereits seit einem Vierteljahrhundert von ihm entdeckten Pfad unbeirrt weiter zu verfolgen, der ihn in den „Meistersingern“ zur nunmehr vollendetsten Konsequenz seiner Kunstprinzipien geführt hat.

„Will einer Selt’nes wagen,
Was ließ er da sich sagen?“

singt Meister Pogner — und Hans Sachs fügt später höchst zeitgemäß hinzu:

„Wollt ihr nach Regeln messen,
Was nicht nach eurer Regeln Lauf:
Der eig'nen Spur vergessen
Sucht davon erst die Regeln auf!"

Dies hier zu thun, würde uns allerdings viel zu weit abführen. Wenn ein sich sehr weise dünkender Gegener Wagner's, der wenigstens den Ruhm besitzt, sein ältester Widersacher zu sein, kürzlich die pfiffige Bemerkung gemacht hat: es sei doch sonderbar, daß sämtliche bisherige Berichterstatter über die „Meistersinger" den Schwerpunkt ihres Urteils auf die Gesamtwirkung legen und ein spezielles Eingehen auf die Musik vermeiden — so hat er damit den Kern der Frage — freilich in einem ganz andern Sinne, als er meint — instinktiv getroffen.

Wenn ein Werk nicht nur im Ganzen, sondern auch in allen seinen Teilen so durch und durch neu und originell ist, wie diese „Meistersinger", so versuche es doch einer, und gebe in dem engen Rahmen eines Feuilletons ein richtiges Bild davon! Er wird kaum wissen, wo er anfangen, noch viel weniger aber, wie er allen verständlich werden soll. Musik mit Worten zu beschreiben, war bekanntlich von jeher die mißlichste Aufgabe, die einem Ästhetiker gestellt werden konnte — man vergleiche nur sämtliche Lehrbücher der Ästhetik, des Gounod-Schwärmers und Thomas-Gläubigen Hanslick neuestes „Musikalisch Schöne" mit inbegriffen. Bei den meisten Werken aber kann man sich mit Vergleichungen durchhelfen, da sie sich an bereits vorhandene Schulen anlehnen, ein gewisses nationales oder Zeitgepräge tragen, und jedenfalls zu Parallelen in formeller Hinsicht Anhaltepunkte geben. Alle diese kritischen Hilfsmittel lassen uns aber bei Richard Wagner hier im Stich. Er bildet seine eigene Schule, und während man bis zum „Lohengrin", d. h. bis vor 20 Jahren, ihm noch immer beikommen konnte, wenn man die Richtungslinie Gluck und Weber verfolgte, so hat er in „Tristan" und den „Meistersingern" sich so völlig davon emanzipiert, daß hier alle ästhetischen Schulhefte uns im Stich lassen.

Und das wollte man ihm zum Vorwurf machen? Jubeln sollte man, daß endlich einmal wieder einer gekommen ist, der nicht nur völlig Neues, sondern auch wirklich Großes, ja Über=

wältigendes geschaffen hat. Stolz sollte man sein, daß in unserer so höchst praktischen Zeit, welcher vor ihrem gerühmten Realismus mitunter selbst bange zu werden beginnt, noch ein Genius entstehen konnte, der die Fahne des Idealismus siegreich entfaltet und allen Ungläubigen beweist, daß die künstlerische Schöpferkraft beim Kampfe um das Diesseits und Jenseits der Mainlinie noch nicht erstorben ist! In den Geschichtsbüchern wird einst zu lesen sein, daß gerade zu jener Epoche, in welcher das nationale Bewußtsein der Deutschen stärker als je erwachte und rang, ein Künstler uns entstand, der an das Volk und nicht an die Rezensenten appellierte, und uns den in den romanischen Springfluten fast rettungslos schon untergegangenen Begriff einer deutschen National-Oper gerettet hat, zum bleibenden Denkmal deutscher Geistessouveränität. Das ist auch ein historischer Standpunkt — aber freilich kein rückschreitender!

Und was die Gesamtwirkung betrifft, welche durch die „Meistersinger“ (natürlich um so vollständiger, je besser die Aufführung sich gestaltet) erreicht wird — so ist diese durch die Münchener, Dresdener und Karlsruher Aufführung jetzt so eklatant konstatiert, daß darüber kein Wort mehr zu verlieren ist. Wie könnte aber eine solche Gesamtwirkung erreicht werden, wenn nicht auch die Details neu, fesselnd und durchaus bedeutend wären? Wir kennen wohl Hunderte von Werken, die sehr bemerkenswerte und gelungene Details besitzen, jedoch vor lauter Details es zu keinem vollen Totaleindruck bringen können. Die Frage aber bei einem Kunstwerke auf den Kopf stellen, den Totaleindruck zugeben und doch den Wert der Teile leugnen, hieße einen gotischen Dom ohne Skulptur herstellen wollen. Wenn die bekannte Parallele zwischen Musik und Architektur (als „gefrorner Musik“) irgendwo an ihrem Platze ist, so ist sie es hier. Die Wagnerschen „Meistersinger“ sind in der That einem gotischen Bauwerk zu vergleichen, groß und gewaltig in der Anlage, hochstrebend im Bau, kühn in den Wölbungen und doch unerschöpflich in der Ornamentik, fast unübersehbar im Detail. Stilvoll umschlingen und durchdringen sich diese Motive, einheitlich in der Grundidee, aber von unendlicher Mannigfaltigkeit in der Ausführung. Treten wir in einen solchen Dom, so fühlen wir uns in einer eignen Welt, die mit der Außenwelt nichts mehr gemein hat. Und doch fühlen wir erst recht, daß wir in unserer

deutschen Geistesheimat sind, die uns kein Fremder rauben kann und kein Tadler verleiden und verbittern soll!

Kehren wir zur Karlsruher Aufführung zurück. Sie war eine, wir dürfen wohl sagen, über alle Erwartung gelungene, in vieler Hinsicht vollendete zu nennen. Alle Mitwirkenden, vom Kapellmeister bis zum letzten Choristen, leisteten ihr Bestes, waren erfaßt von der Größe und Bedeutung ihrer Aufgabe, wetteiferten in Gesang und Darstellung. Vor allem aber ist das Verdienst, welches Hofkapellmeister Levi sich mit dieser vollen, künstlerischen That errungen hat, nicht hoch genug anzuschlagen. Er war nicht nur die leitende Hand, sondern auch die belebende Seele des Ganzen, unermüdlich im Überwinden der zahlreichen Schwierigkeiten, Bedenken und Hindernisse, welche sich dem wahrlich nicht geringen Wagnis, die „Meistersinger" lediglich mit den einheimischen Kräften und fast ohne Striche herzustellen, anfänglich entgegenstellten. Daß noch im letzten Moment der Aufführung ein neues, fast unübersteigliches Hindernis gleichsam aus dem Boden wuchs, indem Hr. Brandes erkrankte, gab dem Unternehmen zwar einen harten Stoß, aber durchaus keinen tödlichen. Das durch hohe Verwendung ermöglichte Gastspiel Hrn Nachbauers von München verlieh der ersten Aufführung nur noch einen erhöhten Reiz. Hr. Nachbauer ist als Walter v. Stolzing mustergültig zu nennen. Wir finden gerade diese, unter den Augen Wagners studierte Partie, unter allen von ihm uns bekannten Rollen, die vorzüglichste. Sein schönes Material gelangt hier zur vollen Geltung, unterstützt von eingehendem Verständnis in die Intentionen des Tondichters und von warmer Begeisterung für seine Aufgabe, die wohl auch unter allen die dankbarste genannt werden kann. Stürmischer Beifall begleitete ihn in seiner Rolle; er gipfelte sich im dritten Akte nach dem Traum sogar zum Hervorruf bei offener Szene, dem ein Lorbeerkranz auf dem Fuße folgte. Nach allen Aktschlüssen, sowie bei der Verwandlung im dritten Akt, wurden auch die übrigen Mitwirkenden verdientermaßen wiederholt gerufen, und ein nicht minder ehrenvolles Zeugnis für das feine Verständnis des Publikums gab der zweimalige Hervorruf des Hofkapellmeisters Levi nach dem zweiten und dritten Akt.

Unsere einheimischen Künstler standen Hrn. Nachbauer in ihren Leistungen ebenbürtig zur Seite. In erster Linie sind hier

die Herren Hauser (Hans Sachs), Stolzenberg (David) und Kürner (Beckmesser) zu nennen, welche durchweg Vorzügliches leisteten und einen künstlerischen Wetteifer entwickelten, welcher die schönsten Resultate erzielte. Auch die Damen Ehrhart (Eva) und Hauser (Lene), sowie Hr. Brulliot (Pogner) waren sehr brav; unter den kleineren Partien heben wir die des Hrn. Oberhofer (Kothner) hervor; der Schauspieler Hr. Morgenweg sang den Nachtwächter mit einer (von Wagner intentionierten) Stimmlosigkeit, die nichts zu wünschen übrig ließ. Die Chöre und hier vor allem die Lehrbuben waren ausgezeichnet, das Orchester über alles Lob erhaben; die szenische Belebung auf der Bühne, Arrangement und Ensemble machten der Regie alle Ehre. Kurz, alles vereinigte sich, um eine Vorstellung herzustellen, welche zu den gelungensten gehört, deren sich die in dieser Hinsicht mit Recht hochgestellte Karlsruher Hofbühne zu rühmen hatte. Der Erfolg krönte auch das Werk. Wir erinnern uns nicht, das Publikum der Residenz freigebiger und enthusiastischer in seinen Beifallsbezeigungen gesehen zu haben, als an diesem denkwürdigen Abend, der in den Annalen unsere Oper bleibend verzeichnet stehen wird. — Ihr großen Hoftheater von Wien, Berlin, Hannover rc. — nun gehet hin und thut desgleichen!

„Dem Volk wollt ihr behagen,
Nun, dächt' ich, läg' es nah',
Ihr ließt es selbst euch sagen,
Ob das ihm zur Lust geschah."

„Das Rheingold."

Vorspiel zu der Trilogie „Der Ring des Nibelungen."

Erste Aufführung zu München am 22. Sept. 1869.

> Wo bist du, Rauher, denn heim,
> Daß vom Rheingold nie du gehört?
> Nichts weiß der Alp
> Von des Goldes Auge,
> Das wechselnd wacht und schläft!
> („Rheingold". Erste Szene.)

I.

So wäre denn das Rheingold nun doch aus der Tiefe emporgehoben worden, wo „traulich und treu" es ruhte — emporgehoben unter Kämpfen und Mühen, mit Schmerzen und Sorgen, wie selten ein Werk — aber für jetzt nur auf kurze Zeit, für eine flüchtige Betrachtung seines Wunderglanzes ... Das Licht, in dem es leuchtete, war noch nicht das rechte — es war zu viel Lampenlicht dabei; die Geister, die es hoben, waren auch noch nicht die rechten — es war zu wenig Geist dabei. Und so wird und muß das reine Gold noch einmal in die Tiefe zurücksinken, bis die rechten Geister kommen werden, die den wahren Zauber kennen, um

„Zum Reif zu zwingen das Gold".

Aber sie werden kommen und in nicht gar ferner Zeit. Was jetzt noch Zukunft ist, hoffen wir als Gegenwart zu erleben.

Dies ist mit kurzen Worten der Eindruck, den die gestrige, im allgemeinen gut gelungene und wirkungsvolle erste Aufführung des Nibelungen-Vorspiels uns hinterlassen hat. Wir hatten nach allem, was bis dahin geschehen — und auch nicht geschehen war, keine vollkommenere erwartet; es konnte nicht anders kommen. Aber dennoch, trotz alledem und alledem, war der Eindruck ein bedeutender, war die Wirkung eine große. Die Gewalt des Werkes ist eine so unverwüstliche, daß sie durch ungünstige Vorbedingungen wohl geschwächt, aber nimmermehr paralysiert werden kann.

Wir haben dies bei anderen Werken Richard Wagners schon oft genug erfahren. Aber noch kein anderes stellte so hohe Anforderungen an das normalste Zusammenwirken aller Kräfte, als gerade dieses. Kein anderes verlangt auch vom Hörer ein so vollkommenes Insichversenken in den Ideenkreis des Werkes selbst, eine so unbedingte Hingabe an die Wunderwelt, die der Dichter-Komponist hier vor uns erschließt. Und eben deshalb ist für dieses Werk noch mehr, wie für jedes andere Wagnersche, eine völlig normale Ausführung unbedingt zu fordern. Die Macht der Wirkung muß selbst den unvorbereiteten, ja den widerspenstigen Hörer in den Zauberkreis, der sich hier, wie eine neue Welt, in riesenhaften Dimensionen, in ungeahnter Größe vor ihm aufbaut, hinein zwingen und unweigerlich festhalten. Sie vermag das, sobald die Ausführung die rechte ist. Treten aber Mängel irgend einer Art hervor — seien es nun szenische oder musikalische, große oder kleine, so wird der Zauber gebrochen.

Das Publikum besitzt die instinktive Gabe, die Schwächen in der Ausführung eines Werkes sofort heraus zu fühlen und mit wahrhafter Genugthuung sich darauf zu werfen; es bringt weder Vorbildung, noch Einsicht und guten Willen genug mit, um die Ausführung von der Idee eines Kunstwerks trennen zu können. Das Publikum macht die eine für die andere ohne weiteres verantwortlich und ist mit seinem Urteil gewöhnlich um so schneller fertig, je weniger es von der Sache selbst versteht und je ferner es dem Kunstwerk steht. Das wahrhaft Große ist überhaupt niemand bequem. Man kommt sich

daneben gar zu klein und unbedeutend vor. Und so folgt man lieber seiner verwandtschaftlichen Neigung für das Kleinliche und hängt sich an Nebendinge. Diese Handhabe darf man aber da, wo es sich um wichtige Kunstfragen, um wahrhaft große Werke handelt, dem Publikum gar nicht lassen. Steht das Kunstwerk so da, wie es stehen soll, dann ist es auch erst wirklich das, was es sein soll, und wirkt nach der Absicht seines Schöpfers.

In dieser Hinsicht ist jeder andere Künstler besser daran, als der Bühnen-Dichter und -Musiker. Ein Architekt, ein Bildhauer und Maler führt sein Werk selbst aus — was? und wie? ist seine Sache — stellt es fertig hin und läßt es dann wirken, wie es kann und muß. Versteht es das Publikum nicht, so kann der Künstler das ruhig abwarten. Das Publikum wechselt, die Zeiten ändern sich — der Geschmack und die Ansichten bekanntlich auch — aber das Werk bleibt wie es ist. Die Nachwelt kann die Probe auf den Gehalt ebenso gut, ja noch besser machen, als die Mitwelt.

Der Dichter-Komponist aber ist lediglich seinen Kollegen und Kunstgenossen überliefert... und man weiß, was das, mit rühmlichen Ausnahmen, zu bedeuten hat. Es ist ihm, durch die Natur seines Kunstwerks, geradezu unmöglich gemacht, seine Schöpfung, ohne die Mithilfe Anderer ins Leben zu rufen, und somit hängt das Schicksal desselben von vielen Zufälligkeiten und, leider auch, von vielen Persönlichkeiten ab. Und wenn nun hierbei verschiedene Faktoren ihren Dienst, wenn nicht versagen, so doch nicht auf die rechte Weise leisten; wenn diese oder jene Kraft erlahmt und die Wirkung daher nicht die rechte ist, soll hiervon möglicherweise die ganze Zukunft eines großen Werkes abhängen?. — Ein schreiendes Mißverhältnis — um so schlimmer, als hierbei thatsächlich immer nur das gegenwärtige, zufällig anwesende Publikum seine Stimme Für und Wider abgeben kann und urteilen soll, worüber es möglicherweise gar kein Urteil hat.

Deshalb hatte Richard Wagner dreifach recht, als er für seinen Nibelungenring verlangte: erstens, daß das kolossale Werk nur als Ganzes und nicht bruchstückweise zur Aufführung gelange; zweitens, daß es nicht im gewöhnlichen Theater inmitten anderer beliebiger Stücke gegeben, d. h. nicht als Repertoire-Oper behandelt werde; drittens, daß die Sänger, respektive die Darsteller, dafür erst systematisch herangebildet werden müßten. — Der Dichter-Komponist hat

diese Forderungen in seinen Schriften ebenso deutlich und energisch ausgesprochen, als gründlich motiviert.

Die gegenwärtige Aufführung des „Rheingold", für sich allein, vor Abonnenten in einem Theater — das, wenn es auch ein Hoftheater ersten Ranges ist, welches vielen anderen zum Muster dienen kann, doch immerhin aus dem Banne sich nicht frei zu machen vermag, in dem der moderne Opern-Stil Sinn und Urteil gefangen hält, und mit Sängern, die in ihrem Genre ganz Vortreffliches leisten, denen aber die Aufgabe, um die es sich hier handelt, der Stil, der hier gefordert wird, doch keineswegs schon klar sein dürfte — diese Aufführung, die für viele andere Werke nicht nur völlig genügend wäre, sondern sogar vortrefflich genannt werden könnte, hat thatsächlich bewiesen, daß sie an das Wagnersche Werk noch nicht hinan reichte und deshalb nicht hinan reichen konnte — weil die Wagnerschen Vorbedingungen nicht erfüllt waren.

Damit ist speziell gegen die Münchener Hofbühne durchaus kein Tadel ausgesprochen. Im Gegenteil, wir bezweifeln sehr, daß irgend eine andere von den gegenwärtigen Bühnen mehr leisten würde, als die Münchener. Wenn auch an der oder jener Bühne vielleicht die Dekorationen noch schöner, oder die Maschinerien etwas vollkommener sein würden, so könnte doch das Orchester schwerlich besser sein; bei den Sängern dürfte es sich höchstens um ein etwas mehr oder weniger von Stimme, Ausdruck oder Routine handeln. Im großen und ganzen genommen und wie die Theaterverhältnisse nun einmal sind, würde aber Wien oder Berlin nicht mehr leisten können (vom guten Willen ganz abgesehen), als München hier geleistet hat.

Der Kern der Frage ist kein lokaler, trotzdem, wie bekannt, gerade bei dieser Aufführung in München mehr lokale und persönliche Fragen, als löblich und wünschenswert war, hinter den Kulissen, in der Presse und auf den Zuschauerbänken mitgespielt haben. Der Kern der Frage liegt ebensowenig darin, daß die Flugmaschinen, die Wolken, der Lindwurm oder der Regenbogen vermutlich in Paris besser gemacht worden wären, als in München. Der Kern der Sache liegt für uns lediglich darin, daß — caeterum censeo — die Vorbedingungen Wagners in München so wenig als irgendwo anders erfüllt werden konnten, weil erstens der Nibelungenring noch gar nicht fertig

komponiert, zweitens das Nationaltheater, für das er bestimmt, noch gar nicht gebaut und drittens die Sänger, wie sie Wagner für die Nibelungen braucht, noch nicht herangebildet sind.

Wer sich des näheren darüber ernstlich unterrichten will, den müssen wir ersuchen, die Wagnerschen Schriften nicht nur zu durchblättern, sondern gründlich zu studieren. Wem das aber zu viel Mühe macht, und wer überhaupt das Nachdenken nicht liebt, der mag sich lieber an Herrn Hanslick, Herrn Lübke, oder irgend einen andern soliden Professor der Ästhetik halten, der in seinem Leben kein Kunstwerk produziert hat, vermutlich, weil er keins machen kann. Diese werden ihm ganz genau sagen, daß sie recht haben und Wagner unrecht. — Und die kleinen Feuilletonisten werden, je kleiner, desto anonymer ihn belehren, daß überhaupt an der ganzen Sache — nichts ist, daß die „Afrikanerin", der „Faust" und der „Trovatore" doch ganz andere „Opern" sind, und daß Wagner nahe daran ist; mit seinen Prätentionen den Verstand zu verlieren, welcher ihnen, zum Glück für ihre Leser, noch niemals abhanden gekommen sei!...

Hier gibt es in der That nur ein Entweder — Oder. Die Heftigkeit der Polemik, welche sich an das „Rheingold" unmittelbar geknüpft hat und vermutlich noch weiter knüpfen wird, beweist gerade, wie tief diese Frage in das Kunstleben der Gegenwart eingreift, wie scharf sie in die bestehenden Theaterverhältnisse einschneidet, und welche Kluft noch besteht zwischen dem, was Wagner mit seinem Kunstwerk der Zukunft beabsichtigt und was die Gegenwart für eine gelungene Große Oper zu halten beliebt.

II.

Seitdem das Nibelungenlied, unser größtes National-Epos, wieder aufgefunden und in seine historischen Rechte eingesetzt worden ist — eine Arbeit, an der sich die hervorragendsten Sprach- und Altertumsforscher unserer Zeit beteiligt haben — seitdem sind mannigfaltige Anstrengungen gemacht worden, diesen gewaltigen Stoff, ganz oder teilweise, im Sinne der modernen Kunst zu bearbeiten, umzugestalten, und so dem Bewußtsein unserer Zeit wieder näher zu bringen.

Es liegen bekanntlich 600 Jahre zwischen der Zeit, wo das

Nibelungenlied seine letzte Gestaltung erhielt und zwischen seiner Wiedererweckung. Unser heutiges Geschlecht steht daher dem Werke fremder gegenüber, als seine Größe und Schönheit verdient; selbst die Sprache ist eine andere geworden. Und wenn hier auch zahlreiche Übersetzungen nachgeholfen haben, so bleibt die Form doch immer eine fremdartige und — was noch schwerer ins Gewicht fällt — auch die Vorbedingungen zum Verständnis und Genuß des Ganzen sind unserm Geschlecht mehr oder weniger abhanden gekommen.

Dies mußte für die Künstler unserer Zeit nur eine Anregung mehr werden, mit Hilfe ihrer Kunst das intellektuelle Gleichgewicht wieder herzustellen und zu versuchen, ob dem mittelhochdeutschen Dichterwerk nicht eine Neugestaltung gegeben werden könnte, welche unserer Anschauung näher liegt. Die dramatische Gestaltung des Stoffes war es, auf welche die Bestrebungen unserer Dichter zumeist gerichtet waren, und wenn wir von den älteren Versuchen der romantischen Schule (z. B. de la Motte Fouqués) absehen, so sind es namentlich Geibels „Brunhild" und noch weit mehr Hebbel's Nibelungen-Trilogie, welche hier genannt zu werden verdienen.

Es fehlte auch nicht an Versuchen, den Stoff für eine Oper zu bearbeiten. Schon der Ästhetiker Th. Vischer machte in seinen „Kritischen Gängen" den Vorschlag, das ganze Nibelungenlied zu einer heroischen Oper zu gestalten. Gade hatte die Absicht, diesen Gedanken auszuführen, gab ihn aber später wieder auf; Dorn hat jedoch die Nibelungen wirklich in Musik gesetzt, — aber keine Rosen damit erzielt! — Das waren nun freilich auch nicht die rechten Leute dazu, ebensowenig wie Luise Otto, welche aus dem Nibelungenlied den Text zu einer großen heroischen Oper in fünf Akten verfertigt hat.

Für diejenigen, welche in die Geisteswerkstätte eines Künstlers selbst Einsicht zu erlangen wünschen, ist es nun höchst interessant, zu verfolgen, wie Richard Wagner nach und nach dazu gelangt ist, die „Nibelungen" zu einem Kunstwerk in seinem Sinne zu gestalten. Von der Geschichte zum Mythos, durch die Dichtungen des Mittelalters hindurch bis auf den Grund der alten, urdeutschen Mythe geführt, war es vor allem die herrliche Gestalt Siegfrieds, die ihn immer wieder anzog, und zwar um so

mehr, je mehr sie, von allen späteren dichterischen Zuthaten befreit, in ihrer reinsten menschlichen Erscheinung vor ihm erschien.

Das mittelalterliche Nibelungenlied ist bekanntlich schon eine moderne Bearbeitung der viel älteren Siegfriedssage, wie sie in der Edda enthalten ist. Das Nibelungenlied setzt vieles als bekannt voraus, was Anno 1200 noch bekannt gewesen sein mag, heutzutage aber weitläufiger Kommentare bedarf; es vermischt die vorzeitliche Sage mit geschichtlichen Erinnerungen, bringt die Gestalten der Edda mit denen der Völkerwanderung in eigentümlichen Konnex, und sucht uralten heidnischen Geist mit christlich romantischen Elementen zu verbinden. Unser Nationalepos kann daher, im Sinne einer höheren, künstlerischen Einheit, kein vollständig abgeschlossenes Kunstwerk genannt werden, und dies ist auch die Klippe, an welcher Hebbel gescheitert ist, der in seinem Drama sich zu streng an das Epos hielt und dadurch die Exposition unklar machte und machen mußte, indem er die Heroengestalt Siegfrieds, das wahre Verhältnis zwischen ihm und Brunhild nicht zum vollen Bewußtsein der Zuschauer bringen konnte.

Richard Wagners scharfer Blick hatte diesen Mangel, aber auch seinen innern Grund bald erkannt. Den Siegfried des Nibelungenliedes konnte er nicht zum Helden seines Dramas machen; er ging auf den Urquell zurück, wie er in der Edda — der altgermanischen Bibel — und der Wälsungen-Sage zu finden war. So entstand sein Drama „Siegfrieds Tod" schon auf wesentlich anderer Grundlage. Als es vollendet war, fühlte der Dichter-Komponist aber sofort, daß er hierbei nicht stehen bleiben konnte, wenn er ein wirkliches dramatisches Ganzes schaffen wollte. Es waren noch immer zu viel epische Elemente vorhanden, die ausgeschieden werden mußten; Andeutungen von Handlungen, welche dem Drama vorausgingen, verlangten selbständige Gestaltung, und so entstand, gleichsam als Expositions-Drama zu „Siegfried's Tod", das Drama „Der junge Siegfried". — Hier machte er aber dieselbe Erfahrung. Mit beiden Dichtungen war der große nationale Mythos noch nicht vollständig im Drama aufgegangen; es blieben noch immer viele Beziehungen unklar, es waren gleichsam Verzahnungen vorhanden, welche nach rückwärts wiesen und einen neuen Unterbau verlangten, der nur in wirklichen, sinnlichen Handlungsmomenten bestehen konnte. So

entstanden das dritte Drama „Die Walküre", und dessen Vorspiel „Das Rheingold".

Ist der dichterische Riesenbau dieser Tetralogie schon im Grundgedanken ein bewundernswertes Unternehmen, so ist er es noch mehr in der Ausführung. Man kann dies freilich nur dann richtig beurteilen, wenn man die Quellen studiert, aus denen Wagner schöpfte. Dann erkennt man erst, welchen ungeheuren Stoff er hier künstlerisch bewältigte. Wie der junge Siegfried,

„der das Fürchten nie erfuhr",

das zerbrochene Zauberschwert Nothung, das selbst die Kunst des Nibelung nicht zu schweißen vermochte, in Stücke zerfeilte, umschmolz und aufs neue zum Ganzen schmiedete, so hat Richard Wagner die herrliche Siegfriedssage in ihre ursprünglichen Bestandteile aufgelöst und zu einem neuen, abgeschlossenen Kunstwerk umgestaltet. Er hat damit unsern ältesten Nationalschatz für unsere Zeit neu gehoben und, indem er ihn künstlerisch abrundete, für sein Volk gleichsam neu geschaffen. Er hat hierdurch für das Verständnis des großen Sagenkreises unserer Urväter das geleistet, was die größten griechischen Tragödiendichter, was ein Äschylos und Sophokles für ihre Zeit gethan haben, indem sie die Sagenkreise ihrer Götter- und Heroenwelt zu dramatischen Cyklen gestalteten. Er hat eine nationale That vollbracht, auf welche jede Nation stolz sein muß, wenn sie in ihrem Schoße, aus ihren heimatlichen Sagen und Gesängen entstanden.

Daß Wagner für eine Dichtung, wie noch keine zweite vorhanden, und deren musikalische Bewältigung als eine fernere, womöglich noch größere Aufgabe vor ihm stand, auch eine besondere Ausführungsform gewinnen mußte, ist fast selbstverständlich. Diese altgermanischen riesigen Götter- und Heldengestalten in modernen Versen sprechen, respektive im landläufigen Opernstile singen zu lassen, wäre eine Abgeschmacktheit gewesen, die nur solche nicht fühlen, welche die Größe dieser Aufgabe überhaupt nicht begreifen.

Indem Wagner die neue Sprachmelodie suchte, welche dem Urmythos sein eigentümliches Gepräge auch in der Ausführung zu erhalten vermochte, gelangte er ganz naturgemäß zum Stabreim (der Alliteration), in welcher einst das Volk selbst dichtete, als es noch Dichter und Mythenschöpfer war. Mit welcher

Meisterschaft er diese uralte Form behandelte und unsern ganzen Sprachschatz darin verwertete, haben Sachkenner, wie z. B. der Germanist Schleicher in Jena, mit Bewunderung anerkannt. Die wohlfeilen Feuilletonwitze, welche man darüber gemacht hat und welche den Mangel an Bildung und Einsicht, dessen unsere kritische Presse sich zu erfreuen hat, auf das unzweideutigste belegen, werden daran nichts ändern. Sie zeigen nur die Kluft, die zwischen einem nationalen Kunstwerk, wie der „Nibelungenring", und ihrer Urteilskraft und ihren Kenntnissen noch besteht.

Daß aber für eine solche Dichtung auch ein neuer musikalischer Stil geschaffen werden mußte, war eine unvermeidliche Konsequenz des künstlerischen Ganzen. Hier stand Wagner lediglich auf eignen Füßen, hier hatte er kein Vorbild, keinen Anhalt, keine Quelle, als seine eigne Schöpferkraft. Wie Gluck gewünscht haben soll, der Himmel möge ihm vergessen lassen, daß er Musiker sei, wenn er Opern komponierte — so mußte Wagner vor allem den konventionellen Opernstil mit seinen Liedern und Arien, seinen Chören und Final-Ensembles zu vergessen suchen, wenn er Götter und Riesen, Wälsungen und Walküren singen lassen wollte. — Der großen Aufgabe, die ihm hier bevorstand, hatte er sich aber in seinen früheren Werken schon Schritt für Schritt genähert. Er war im „Fliegenden Holländer", im „Tannhäuser" und „Lohengrin" konsequent vorwärts geschritten, hatte den alten Opernstil mehr und mehr abgestreift und den Stil des „musikalischen Dramas" in immer größerer Korrektheit festzustellen gesucht. Die letzten Konsequenzen waren aber noch zu ziehen — sie kamen, völlig ungesucht, im Nibelungenring zur vollkommenen Ausgestaltung.

Sowohl der Bau der dramatisch-musikalischen Form, als die Behandlung der Melodie stellen sich hier als wesentlich und notwendig veränderte dar. Es konnte Wagner nicht entfernt beikommen, sein großes Dichterwerk als gewöhnliche Textunterlage zu behandeln, zu der er Musik macht; es war ihm lediglich um eine gefühlsverständliche Darstellung der Vorgänge im Drama zu thun. Die Musik wurde somit gleichsam der Kommentar der Handlung, der Dolmetscher des Gedankenganges, der Reflex der Gefühle, wie sie in der Dichtung sich entwickelten. Die neue Form ergab sich von selbst aus der Natur des Stoffes, und in demselben Maße, als die alten

Opernformen dadurch ihrer Auflösung entgegen gingen, wurde anderseits die freie Ausdrucksfähigkeit der Musik erhöht.

Die Wagnersche Melodie ist die Sprachmelodie in ihrer höchsten Vollendung. Sie Recitativ nach dem bisherigen Sprachgebrauch zu nennen, hat keinen Sinn. Denn das alte, konventionelle Recitativ, mit seinem sterotypen Phrasenwerk, bildet immer nur die Brücke, um von einem Musikstück zum andern glücklich hinüber zu gelangen. Bei Wagner ist aber alles wie aus einem Guß; es ist alles Melodie, nur nicht jene auf bestimmte Perioden, abgezählte Rhythmen und wiederkehrende Phrasen gebaute, absolute Melodie, welche man gewöhnlich allein mit diesem Namen beehrt und deren Ursprung schließlich auf die einfachen Lied- und Tanzformen zurückgeführt werden kann.

Die verschiedenen Charaktere, Situationen und Stimmungen zeigen trotzdem bei Wagner ihren ganz bestimmten musikalischen Ausdruck; sie haben ihre prägnanten, thematischen Motive, deren Verbindung und Verzweigung, deren Variierung und Kombination eine unendliche Mannigfaltigkeit in der Einheit gestaltet. — Die harmonische Charakteristik verleiht der Wagnerschen Melodie den entsprechenden Ausdruck der im Verse vorgetragenen Empfindung, und das Individuelle dieses Ausdrucks wird durch eine stets charakteristische, farbenreiche, rhythmisch belebte und thematisch motivierte Begleitung des Instrumentalorchesters noch wesentlich erhöht.

Auch diese Instrumentalbegleitung ist bei Wagner eine andere geworden. Das Orchester akkompagniert nicht den Gesang, sondern es geht mit den Sängern gleichen Schritts vorwärts; es begleitet buchstäblich seinen Ideengang, es reflektiert seine Empfindungen, nimmt sie auf, verarbeitet und kommentiert sie. Die Instrumentalmusik steht also hier in demselben Verhältnis zum Gesang, wie dieser zur Dichtung selbst; kein Faktor besteht selbständig für sich, keiner ist von dem andern trennbar; sie stehen gleichberechtigt und sich ergänzend nebeneinander.

So schwierig es ist, mit kurzen Worten diese Grundprinzipien der Wagnerschen Gesamtkunst denen klar zu machen, welche noch keine Kenntnis davon haben — ganz abgesehen davon, daß man Musik nicht mit Worten schildern kann — ebenso schwierig ist es, durch irgend welche Demonstrationen den in den alten

Opernvorurteilen Befangenen aus dem Ideenkreis, in den er sich nun einmal festgerannt hat, herauszubringen. Wir haben hundertfach erfahren, daß dies im Grunde genommen eine ganz vergebliche Mühe ist, denn sonst müßte in den zwanzig Jahren, die seit Erscheinen des „Lohengrin“ nun bald verstrichen sind, die allgemeine Erkenntnis in diesen Dingen schon weiter gediehen sein. Bei jedem neuen Werk von Wagner fängt aber die Arbeit wieder von vorn an — die Gegner Wagners haben nichts gelernt und nichts vergessen! Immer wieder muß man die Phrasen von Mangel an Melodie, Mangel an Form, Mangel an Erfindung bis zum Überdruß mit anhören und weiß doch, daß hinter diesen Phrasen sich nichts versteckt, als der Mangel an Verständnis, an Einsicht und gutem Willen.

Gewisse Leute brauchen eine unglaublich lange Zeit, um gewisse Wahrheiten einzusehen. Es bricht sich thatsächlich nichts schwerer eine freie Bahn, als der wirkliche Fortschritt, obgleich die Fortschrittsphrasen jetzt in aller Munde sind. Dies gilt für das Gebiet der Kunst nicht minder, als überhaupt für die freie Geistesforschung in irgend einem andern Gebiete. Nur da, wo der materielle Vorteil gleich bei der Hand ist, wo der Nutzen jedermann einleuchtet, nur da erfolgt die Einsicht wunderbar schnell.

Und wie steht es denn mit der Einsicht der Fachgenossen im musikalischen Gebiete selbst? . . . „Das gegenseitige Nichtverstehen und Unterschätzen des Einzelforschers und des durchdenkenden Ordners und Darstellers ist ein Herzfehler unserer Zeit“ — hat W. H. Riehl, bekanntlich ein alter Gegner Wagners, gesagt. Er hat freilich die kluge Reserve gebraucht, dies nur auf das „ganze wissenschaftlich-litterarische Leben“ unserer Zeit zu beziehen — als wenn es im ganzen musikalischen Leben nicht gerade ebenso wäre!

Hier kann in der That nichts helfen als die Zeit. Publikum und Kritik stehen im wesentlichen heute auf dem Standpunkt des „Lohengrin“, desselben Lohengrin, den sie vor zwanzig Jahren nicht verstanden, dem sie die „ästhetische Berechtigung“ absprechen wollten und gegen dessen Existenz sie Protest auf Protest erhoben. Heutzutage aber ist dieser Lohengrin Repertoirestück aller guten Theater, ein Lieblingswerk des Publikums und, komischerweise, auch das Werk geworden, auf welches die Gegner Wagners em-

phatisch zurückweisen, als die Oper, die Wagners bestes Werk sei und in welcher er auf einem Standpunkt stand, den er hätte nie verlassen sollen. Der „Lohengrin" diente als kritische Waffe gegen „Tristan und Isolde" und „Meistersinger" — er wird seine Schuldigkeit auch beim „Rheingold" thun müssen.

Wir haben somit die immerhin erfreuliche Aussicht, daß in weiteren zwanzig Jahren das „Rheingold" von denselben kritischen Auguren acceptiert sein wird. — Und dann wundert man sich noch, daß Wagner, als er den „Nibelungenring" schuf, von einem *Kunstwerk der Zukunft* sprach? — Wenn er die Weisheit seiner musikalischen Gegner und nicht seine eigne Schöpferkraft sich zur Richtschnur gewählt hätte, so hätte er sicher gar keine künstlerische Zukunft, ja nicht einmal eine musikalische Gegenwart gehabt.

III.

Im tiefsten Grunde des Rheins, den Göttern selbst verborgen, ruhte seit Anbeginn der Welt ein jungfräulicher Schatz mit wunderbaren Gaben: das „*Rheingold*", von den Töchtern des Rheins behütet.

„Der Welt Erbe
Gewönne zu eigen,
Wer aus dem Rheingold
Schüfe den Ring,
Der maßlose Macht ihm verlieh."

Auf diesem Gold lastet aber ein doppelter Fluch. Um seinen Zauber wirksam zu machen, muß der Räuber des Goldes die *Liebe* auf ewig verfluchen.

„Nur wer der Minne
Macht entsaget
Nur wer der Liebe
Lust verjagt,
Nur der erzielt sich den Zauber
Zum Reif' zu zwingen das Gold".

Der Meister des Ringes wird aber niemals glücklich. Er lebt in steter Furcht, daß er ihm geraubt wird, so wie er ihn raubte. Es lastet der Fluch auf dem Ringe, daß jeder Besitzer dem Verderben verfällt; und nicht eher wird dieser Fluch getilgt,

als bis das Gold der Tiefe, der es entrissen ward, zurückgegeben ist.

Wie nun das Rheingold vom Nibelung geraubt und von den Göttern ihm wieder geraubt wurde; wie sofort an dem folgenden Besitzer der Fluch sich erfüllt und durch Generationen sich fortpflanzt; welche Kämpfe um des Ringes Macht geführt werden; wie endlich der Wälsungensproß Siegfried, der deutsche Achill, das Kleinod gewinnt, ohne dessen Macht zu kennen, bis auch er den finsteren Mächten zum Opfer fällt; wie Brünnhilde, die stolze Walküre, von Siegfried geliebt und verraten, sich selbst zum Opfer bringt und dadurch den Ring der Tiefe zurückgibt; und wie nun die „Götterdämmerung", der Untergang des uralten Göttergeschlechts, das in Walhalla thront, hereinbricht: das alles entrollt vor unsern Blicken nach altdeutscher Mythe und Dichtung, in abgeschlossener, künstlerischer Form, Richard Wagners „Ring des Nibelungen".

Nicht Siegfrieds und Brünnhildens Heldengestalten und tragische Schicksale allein, sondern das unbeugsame Walten eines höhern Geschicks, das ihren Weg voraus bestimmte, um uranfänglich beschlossene, unabwendbare Ziele zu erreichen, denen selbst die Götter unterthan sind — schildert uns diese Dichtung, welche den Kreislauf des größten deutschen Mythos als tragisches Ganzes, im innersten Zusammenhange, gleichsam als einen Schicksals-Ring, erfaßt.

Dieser dramatischen Darstellung der Schicksalsidee fehlt weder im einzelnen noch im ganzen die poetische und ethische Gerechtigkeit. Der in seiner Einfachheit erhabene Grundgedanke, daß Goldgier (oder Geiz) die Wurzel alles Übels sei, zieht sich durch die Dichtung hindurch, ohne sich jemals didaktisch breit in dem Vordergrund zu drängen. Rein menschliche Empfindungen, irdische Leidenschaften sehen wir entfesselt, die Schuld wird durch tragische Sühne gebüßt; das uralte Fatum wird zum Walten einer höhern Weltordnung. — In der Götterwelt beginnend, welche das elementare Spiel der Naturkräfte zu ihrem Dienste zwingt, steigt die Dichtung zur Erde nieder. Das Heroengeschlecht, das noch in unmittelbarem Verkehr mit den Göttern steht, wird von dem Reinmenschlichen mehr und mehr überwunden; irdische Heldengestalten treten an seine Stelle und in ihrem Geschick spiegelt sich das der Götterwelt wider; in ihrem Lieben und Leiden

spinnt sich der Schicksalsfaden weiter, und ihr Ende wird auch das der dämonischen Mächte.

Um dieses großartige Ganze aber richtig verstehen zu können und von seiner dichterischen Gewalt ganz erfaßt zu werden, muß man es eben als Ganzes vor sich haben. Das „Rheingold" allein gibt uns zwar auch schon eine abgeschlossene Handlung, es kann aber, seiner dichterischen Bestimmung nach, den mit dem „Nibelungenring" noch Unbekannten nicht zur vollen Befriedigung gelangen lassen, weil es ja nur ein Vorspiel ist. Das Verständnis und die Wirkung der Nibelungendichtung würde weniger darunter leiden, wenn man „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung" als Trilogie aufführen und „Rheingold" versuchsweise weglassen wollte, als das umgekehrte Verfahren. Jedes einzelne Drama der Trilogie gestattete sogar diesen Isolierungsprozeß eher, als gerade der Prolog.

Aber — wir wiederholen es — welche große Wirkung, welchen bedeutenden Eindruck erzielt trotzdem dieser Prolog schon für sich allein! Wenn unvorbereitete Zuschauer sich dabei unbehaglich fühlen mochten, weil diese Götterwelt ihnen gar zu fremd ist, und sie deshalb behaupten, sich für Wotan und Walhalla, für Nibelungen und Riesen nicht interessieren zu können — desto schlimmer für sie! Wir vermuten, daß dieselben Leute sich für König Ödipus und Antigone auch nicht mehr und nicht weniger interessieren würden, wenn sie nicht fürchteten, sich durch dieses Eingeständnis zu kompromittieren.

Der Grieche war in seiner Götter- und Heroenwelt heimisch. Der griechische Dichter brauchte keine besondern Voraussetzungen zu machen, um seinem Volk ein Drama vorzuführen, das sich im Mythenkreis der Heimat bewegte. Ist der Deutsche, trotz aller Bildung, heute noch nicht oder nicht mehr so weit? — Noch einmal: desto schlimmer für ihn! Aber dann sei er wenigstens so bescheiden, den Fehler nicht im Kunstwerk, sondern in sich zu suchen. Er mache sich erst mit den Mythen und Dichtungen seines Volkes gehörig vertraut, er lese den „Nibelungenring" von Wagner im Zusammenhang — und dann wird er sich auch das „Rheingold" auf der Bühne mit Bewußtsein ansehen können . . . Bis dahin, hoffen wir jedoch, wird Wagner sein Werk vollendet haben! Und dann mag es auf der Bühne als Gan-

zes für sich selbst wirken. Dann bedarf es keines Kommentars mehr.

Die Münchener Aufführung des „Rheingold“ bleibt, trotz aller Bedenken, die man dagegen erheben kann, ein kulturhistorisches Moment, von dem man Akt zu nehmen hat. Sie bezeichnet den Anfang und Ausgangspunkt einer Kunstbewegung, bei der es sich um mehr handelt, als um das Schicksal eines einzelnen Werkes. Hier gilt es den Kampf um ein echt deutsches Ideal, um ein originales Kunstprinzip. Der direkte Beweis dafür liegt für uns klar und mächtig genug im Werke selbst vor; den indirekten finden wir aber mit besonderer Genugthuung gerade in der Opposition, welche das Werk als solches zu erfahren hat. Wegen unbedeutender, vorübergehender Dinge macht man nicht so große Anstrengungen, um ihre Zukunft zu untergraben!

Dem jugendlichen Herrscher Bayerns, der keine Hindernisse seines höchsten Willens kennt, und der mit festem Schritte die idealen Ziele, die er sich erkoren hat, unabänderlich verfolgt — ihm ist es vorbehalten, das große nationale Kunstwerk, dessen Anfang wir, auf seinen Wink, jetzt vor uns sahen, zur Vollendung zu führen: als ein monumentales Ganzes, mit dem er sich selbst ein unvergängliches Denkmal errichten wird.

Die Walküre.

Erster Tag aus der Trilogie „Der Ring des Nibelungen".

Erste Aufführung zu München am 26. Juni 1870.

I.

Als im stürmischen Herbst des vorigen Jahres Wagners Freunde und Verehrer nach den Rheingold-Erlebnissen München verließen, da haben sie wohl sicher nicht geglaubt, daß sie schon zur Johannisfeier des folgenden Jahres sich hier wieder zusammenfinden würden, um der ersten Aufführung der Walküre beizuwohnen.

Wer sich nur einigermaßen der Schwierigkeiten erinnert, mit welchen damals die Rheingold-Aufführung nach allen Seiten hin zu kämpfen hatte, dem mußte die Nachricht, welche plötzlich in den Tagesblättern auftauchte, daß nun unmittelbar an die Inszenierung und Einstudierung der Walküre gegangen werden sollte, um so unglaublicher erscheinen, als nun auch sofort — und fast selbstverständlich — die Dirigentenfrage, als die eigentliche Lebensfrage, wieder so sehr in den Vordergrund trat, daß selbst die fabelhaften Dinge, die eine wundersüchtige Presse dem gläubigen Publikum über den Walkürenritt und Feuerzauber auftischte, dagegen als nebensächliche Hindernisse erschienen.

Nur ein fest und bestimmt ausgesprochener königlicher Wille, der hier allein maßgebend sein mußte, entschied und beseitigte dies

alles. Die Walküre wurde infolge höchsten Befehls schließlich sogar lediglich mit einheimischen Münchener Kräften besetzt; sie wurde mit ersichtlichem Fleiß und großer Sorgfalt einstudiert und, den gegebenen Verhältnissen entsprechend, auch sehr befriedigend, teilweise sogar trefflich gegeben. Daß es keine für alle Zeiten und Bühnen maßgebende Darstellung werden konnte, wie jene uns unvergeßliche Muster-Aufführung der „Meistersinger", wird wohl niemand in ernstliche Zweifel ziehen. Fehlte doch diesmal vor allem die fundamentale Bedingung der alles beseelenden und überwachenden Leitung des Dichter-Komponisten selbst; fehlte hier doch sogar jeder direkte Verkehr zwischen dem Schöpfer des Werkes und sämtlichen Ausführenden.

Dieses Faktum aber als eine unter den obwaltenden Umständen leider nun einmal gegebene Thatsache vorausgesetzt, kann man der Münchener Intendanz und den unter ihr thätigen Künstlern die Anerkennung nicht versagen, daß sie ihr Bestes mit allem Eifer geleistet haben, und wir betonen dies noch besonders im Hinblick auf die Art und Weise, wie andere Bühnen — (die Weimarische ausgenommen, deren Mustervorstellungen soeben erst bewiesen haben, was Intelligenz und Kunstbegeisterung zu erreichen vermögen) — die Wagnerschen Werke im beliebten Kapellmeisterstil operngerecht zuzurichten und zuzuschneiden pflegen, wovon man wiederum in neuester Zeit, anläßlich der „Meistersinger", Wunderdinge zu vernehmen Gelegenheit gehabt hat, die uns aufs haarsträubendste beweisen, welches Durchschnittsstandpunktes sich heutzutage die dramatisch-musikalische Kunst im allgemeinen noch zu rühmen hat.

Daß jedoch ein aus diesen bestehenden Verhältnissen abgeleiteter relativer Maßstab selbstverständlich dem Dichter-Komponisten selbst, der die idealsten Anforderungen zu stellen berechtigt ist, sowie auch allen denen noch nicht genügen kann, welche Richard Wagners hoch über ihre Zeit erhobenen Prinzipien kennen, und zugleich an sich selbst erfahren haben, welche Wirkung jedes seiner Werke ausüben muß, wenn es streng nach diesen Prinzipien ausgeführt wird, kann ebensowenig geleugnet werden.

Die Stellung, welche Richard Wagner speziell zur Nibelungenfrage einnimmt, hat er bei verschiedenen Veranlassungen unumwunden ausgesprochen und scharf präzisiert. Die Nibelungen-Trilogie steht auf einem so völlig andern künst-

lerischen Boden, als selbst die meisten früheren Werke des Dichter-Komponisten, der alte Opernbegriff paßt hier so absolut nicht mehr, daß auch ein ganz neuer fundamentaler Aufbau erforderlich ist, wenn dieses nationale Riesengebäude, diese höchste geistige Blüte der Kunstgegenwart, zur vollen Entwicklung gelangen soll. Wir brauchen vor allem eine Schule, ebensowohl für die Dirigenten, wie für die Sänger und Instrumentalisten, welche dem durchaus neuen Stil eines frei entwickelten deklamatorischen Vortrages, auf der Bühne, wie im Orchester, vonseiten der Sänger, einer echten dramatisch-musikalischen Betonung, sowie einer, dem Gedankengange aufs engste sich anschließenden elastischen Phrasierung vonseiten der Instrumentalisten so völlig gewachsen sind, daß er nicht als etwas Äußerliches ihnen mehr oder weniger sicher einstudiert wird, sondern als Selbstverständliches, organisch Entwickeltes, gleichsam naturgemäß aus dem Werke selbst hervorgeht und mit der Empfindungsweise der Künstler sich identifiziert. — Ist dieser Punkt des Verständnisses vonseiten der Ausführenden erst erreicht, so wird und muß auch das entgegenkommende Verständnis vonseiten des Publikums ein wesentlich vertiefteres werden. Auch das Publikum muß seine Schule durchmachen, und — es hat bereits an den früheren Werken Richard Wagners seine Auffassungsstadien langsam, aber sicher durchlaufen, wie sich vom „Tannhäuser" bis zur „Walküre" — freilich auch ein Zeitraum eines Vierteljahrhunderts — Schritt für Schritt nachweisen läßt.

Nehmen wir indessen die Verhältnisse wie sie sind, und nicht wie sie sein oder werden können, und erfreuen wir uns an dem, was uns geworden ist, so ist sofort zu konstatieren, daß die unmittelbare Wirkung, welche die Walküre in der Generalprobe (am 24. Juni), in noch erhöhtem Maße in der ersten Aufführung (am 26. Juni) auf alle für das Große und Schöne empfänglichere Gemüter hervorgebracht, im großen und ganzen nicht nur eine imponierende, sondern wahrhaft überwältigende, und im einzelnen eine zur größeren oder geringeren Vollendung der Interpretation in unmittelbarster Wechselbeziehung stehende war. In letzterer Beziehung dürfen wir auch behaupten, daß die ersprießlichen Folgen des früheren Studiums vom „Rheingold" für Auffassung und Vortrag der „Walküre" entschieden von nutzen gewesen sind. Fortschritte im Verständnis des Stils waren bereits

ersichtlich; es war einerseits mehr Ruhe, anderseits mehr Fluß in der Phrasierung der Sänger, und auch in szenischer Hinsicht hatte man die Erfahrungen am Rheingold sich hier zu nutzen gemacht und im ganzen wie im einzelnen Vollkommneres hergestellt.

Die vorzüglichste Leistung war wohl unbestritten die von Frl. Stehle als die Walküre „Brünnhilde". Hier vereinigten sich natürliche Begabung, Verständnis und ersichtliche Begeisterung auf das glücklichste, um die Künstlerin zu einem Gesamteindruck zu befähigen, der seine große Wirkung nirgends verfehlen konnte. Das jungfräulich Heldenhafte, jugendlich Frische und keck Übersprudelnde in der ersten, das sinnig Ernste in der folgenden Szene mit Wotan, die tieftragische Trauer in der großen und herrlichen Szene, wo sie als Todverkünderin Siegmund entgegentritt (sämtlich im zweiten Akt); die Angst und die bis zur Vernichtung gesteigerte Verzweiflung nach ihrem Urteilsspruch im dritten Akt — dies alles waren Momente, wie diese Künstlerin in ihrer gesamten Bühnenlaufbahn wohl keine schöneren aufzuweisen haben und worin auch keine uns bekannt gewordene jüngere Künstlerin sie jetzt übertreffen dürfte.

Ihr zunächst ist Frau Vogl als „Sieglinde" rühmend zu nennen. Auch hier war echte und warme Empfindung, volle Hingabe an die große Aufgabe, unterstützt von trefflichen Mitteln und erfolgreichem Studium. Da auch Herr Vogl als „Siegmund" sein Bestes leistete und außerordentlich schöne Momente hatte, so gelang der wunderbar schöne erste Akt, dessen künstlerische Durchführung fast lediglich auf den Schultern beider ruhte, so vortrefflich, daß am Schluß des entzückenden Duetts ein förmlicher Beifallssturm losbrach, und Herr und Frau Vogl nicht weniger als dreimal jubelnd hervorgerufen wurden. Der große Erfolg, den das jugendliche Künstlerpaar als „Tristan und Isolde" hier gehabt, der bedeutende Fortschritt, den Beide mit dieser Darstellung auf ihrer Künstlerbahn gewonnen, trug hier seine besten, reifsten Früchte.

Auch Herr Bausewein als „Hunding" war lobenswert, Fräulein Kaufmann als „Fricka" in ihrer Szene des zweiten Aktes recht gut. Am wenigsten konnte uns noch Herr Kindermann als „Wotan" genügen. Wir verkennen nicht die Schwierigkeiten, welche gerade diese Partie für den Sänger und Darsteller hat.

Sie verlangt eine imponierende Majestät der Erscheinung, Größe der Auffassung und ein Eingehen in alle Feinheiten des deklamatorischen Stils. Die durch seine anerkannt schönen Stimmmittel verursachte Neigung zur Dehnung der Töne war hier der Wirkung hinderlich, so daß die große Szene mit Brünnhilde im zweiten Akte nicht zur erforderlichen Geltung kommen konnte. Besser gelang der dritte Akt, mit dem hinreißend schönen Abschied Wotans von Brünnhilde. Hier wurde nicht allein Fräulein Stehle, sondern auch Herrn Kindermann wiederholt lauter Beifall gespendet; an stürmischen Hervorrufen fehlte es auch weder am Schluß des zweiten, noch des dritten Aktes. Auch die acht Walküren — Frau Possart, Fräulein Leonoff, Fräulein Müller, Fräulein Hemauer, Fräulein Eichheim, Fräulein Ritter, Fräulein Seehofer und Fräulein Tyroler — waren so lobenswert, daß das von der kolossalen Walkürenszene im dritten Akte hingerissene Publikum ihnen lebhaftesten Beifall spendete.

Das Publikum war überhaupt während des ganzen Abends von einer teilnahmsvollen Wärme, ja von einem Enthusiasmus beseelt, wie wir seit den „Meistersingern" hier nicht mehr erlebt haben. Außer sämtlichen Darstellern der Hauptrollen wurden auch Hofkapellmeister Wüllner wiederholt, sowie der Maschinist Brandt und die Theatermaler Jank und Döll gerufen; wo die Situation es nur irgend gestattete, brach der Beifall auch während der Akte selbst los. Einige wenige Mißvergnügte, denen dieser eklatante Erfolg des großartigen Werkes denn doch sehr unbequem zu werden schien, versuchten wohl hier und da einmal zu zischen; sie mußten ihrem gepreßten Herzen, das für wahre Kunstgröße und Kunstbegeisterung keinen Raum hat, durch einen Mißlaut Luft machen, um doch nachher in die Zeitung setzen zu können, „es sei auch gezischt worden". Diese Zischlaute gingen aber in den Wogen des Beifalls rettungslos unter, und von einer energischen, oder geschlossenen Opposition, wie sie in Wien und Berlin bei den „Meistersingern" sich anfänglich breitmachte, war hier überhaupt nichts zu verspüren.

Die ersichtlich größte Wirkung auf das Publikum erzielten: der gesamte erste Akt, in immer gesteigertem Maße bis zum Schluß; im zweiten Akt die Szenen der Brünnhilde, namentlich die zwischen Brünnhilde und Siegmund, in ihrer wahrhaft antiken

Größe; der dritte Akt fast ohne Ausnahme von der ersten bis zur letzten Szene. Dieses wunderbare Gesamt-Kunstwerk, das schon alle, welche es aus dem Klavierauszug genau kannten, längst entzückt hatte, übte, verbunden mit dem unendlichen Reiz der Instrumentation und der szenischen Verlebendigung, begreiflicherweise einen noch weit unwiderstehlicheren Zauber aus. Jede Szene wirkt auf andere, und nur ihr eigne Weise, und wirkt um so mehr, je öfter und — je besser man sie hört. Deshalb ist die Liberalität der Intendanz dankbar anzuerkennen, welche, ihrer ursprünglichen Absicht entgegen, auch zur Generalprobe, — die im Kostüm und in voller szenischer Ausstattung ohne jede Unterbrechung oder Wiederholung stattfand, und deshalb als erste Aufführung gelten konnte, — Künstlern und Kunstfreunden, die sich von nah und fern in großer Anzahl eingefunden hatten, freien Eintritt gestattete.

Die szenische Ausstattung war vorzüglich gelungen; Dekorationen und Beleuchtungseffekte gleich zu loben. Am vollendetsten war wohl die Dekoration des ersten Aktes vom Hoftheatermaler Jank, das Innere von Hundings Wohnraum mit dem riesigen Eschenbaum; der Blick auf das im Vollmondschimmer erglänzende Thal im Hintergrunde, als die Thür aufgesprungen, war von schönster, künstlerischer Wirkung. Das terrassenförmige Felsgebirge im zweiten Akte vom Hofmaler Döll war vielleicht nicht wild genug, für die Ausführung der Schlußszenen aber sehr gut disponiert; nur die Gewitterwolken, in denen Brünnhilde und Wotan dem kämpfenden Siegmund und Hunding erscheinen, boten Schwierigkeiten, die noch nicht ganz überwunden waren. Dagegen waren die nach Angabe des Hoftheatermalers Quaglio auf eine ganz neue Art hergestellten Wolkenzüge weit gelungener als im Rheingold, und im dritten Akt sogar von höchst malerischer Schönheit. Hier war die bis zum Schluß fortwährend wechselnde Beleuchtung des Hintergrundes von großem Effekt; auch die Dekoration, Gipfel eines Felsberges, von Döll war gut gelungen — bis auf den nach unserer Ansicht viel zu beschränkten Raum, welcher um die Tanne, unter der Brünnhilde in Zauberschlaf versinkt, Loges Feuerkreis am Schluß angewiesen wurde. Überhaupt wollte uns und vielen andern das zu realistische Arrangement des Feuerzaubers nicht Wagners Intentionen entsprechend erscheinen. Das Feuer bewegte sich nicht allein in zu

engem Kreis, sondern flammte auch gleich anfangs zu schnell, wild und geräuschvoll auf, so zwar, daß es der Wirkung der wunderbaren Musik des Feuerzaubers entschiedenen Eintrag that.

Dies ist aber auch die einzige ernstliche Ausstellung, die wir zu machen hätten, da der mindestens ebenso schwierig herzustellende Ritt der Walküren in den Wetterwolken meisterlich und über alle Erwartung gelungen war. Überhaupt ist der umsichtigen und verständnisvollen Regie des Herrn Doktor Hallwachs volle Anerkennung zu zollen.

Das Orchester war genau nach der Angabe der Wagnerschen Partitur zusammengesetzt, demnach im Streichquartett bedeutend verstärkt (32 Geigen ꝛc.) und im ganzen gegen 100 Musiker stark. Der seit Aufführung des Rheingoldes nach Richard Wagners Angaben musterhaft angelegte Bau des vertieften Orchesters bewährte sich auch hier wiederum ganz ausgezeichnet. Die Klangwirkung ist so harmonisch, so klar und doch moderiert, wie in keinem andern Orchester. Hierzu kommt natürlicherweise noch die an sich vortreffliche Zusammensetzung des Orchesters, welches in allen Instrumenten Künstler ersten Ranges zählt. Namentlich die Blasinstrumente sind von prachtvollem Ton.

Die musikalische Leitung war Herrn Hofkapellmeister Wüllner übertragen worden; derselbe hatte das großartige Werk mit ersichtlich großem Fleiße und vieler Sorgfalt einstudiert. Die technische Ausführung gelang auch sehr gut, und einer solchen Aufgabe gegenüber ist es schon höchst anerkennenswert, wenn die Ausführung auf der Bühne, wie im Orchester, ohne den geringsten Unfall oder merklichen Fehler vorübergeht. Über das Eingehen in Wagners Intentionen im einzelnen ließe sich dagegen manches sagen; doch trifft dies nicht Herrn Wüllner speziell, sondern berührt eben Prinzipfragen im allgemeinen, über die man des näheren sich in Richard Wagners Abhandlung über das Dirigieren unterrichten kann. Ein Werk wie die „Walküre“ genau den Intentionen des Dichter-Komponisten entsprechend zu leiten, ohne mit diesem selbst hierüber sich verständigt zu haben, halten wir, wenn nicht für eine Unmöglichkeit, doch für ein höchst gewagtes Unternehmen, und dies um so mehr, als der Vortragsstil hierfür überhaupt erst neu zu schaffen ist. Da nun aber bei den obwaltenden Verhältnissen ein direkter Einfluß des Dichter-Komponisten auf die Aufführung nicht stattgefunden hatte, so könnte wenigstens

nur der hier ein maßgebendes Urteil über Tempi, Auffassung, Vortragsweise ꝛc. fällen, welcher Richard Wagners Intentionen hier bis ins einzelnste kennt.

Uns wollte bedünken, daß die Tempi im allgemeinen freier und elastischer aufgefaßt, teilweise auch noch energischer hätten genommen werden sollen. Der erste Akt dauerte 1 Stunde 5 Minuten; der zweite 1 Stunde 27 Minuten; der dritte 1 Stunde 5 Minuten; die ganze Aufführung nahm inklusive der langen Pausen in den Zwischenakten genau 5 Stunden in Anspruch.

Möge es uns vergönnt sein, das Werk einst noch unter des großen Meisters eigner Leitung — als organisch eingefügten Teil der ganzen Nibelungentrilogie zu hören!

II.

„Mit dem Hervorziehen unserer alten Poesie ist es nicht gethan. Aus dem Schutt der Jahrhunderte in den Staub der Leihbibliotheken, das ist ein Schritt aus einer Vergessenheit in die andere. Dem Ziele führt es nicht merklich näher.“

„Dieses Ziel ist das Herz der Nation. Wenn da einst unsere alte Dichtung ihre Stätte wieder findet: dann ist Dornröschen aus dem Zauberschlaf erweckt, dann schlägt der dürre Baum auf dem Walserfelde wieder aus, dann hängt der alte Kaiser seinen Schild an den dürren Ast, dann wird die Schlacht geschlagen, die auch die letzte unserer verlorenen Provinzen an Deutschland zurückbringt.“

„Wie die Welt-Esche aus dem Brunnen der Urd, der ältesten Norne, begossen wird, damit ihre Wurzeln nicht dorren und faulen, so muß das Volksleben aus dem Borne der Vergangenheit erfrischt werden, aus dem Strome der Überlieferung, der aus der Vorzeit herfließt. Die Geschichte muß dem Volk, wenn auch nur in Gestalt der Sage, gegenwärtig bleiben, wenn es nicht vor der Zeit altern soll.“

„Vor allem gilt das von unserer Mythologie, denn auch die Götterlehre, der alte Gottesdienst ist Poesie, die älteste und erhabenste Poesie der Völker. Und wie die früheste Quelle der unsern, die Edda, Urgroßmutter bedeutet, die Urgroßmutter aller deutschen Sage und Dichtung, so ist in der deutschen Mythologie eine Poesie niedergelegt, die in allen

deutschen Herzen erklingt, weil sie das lautere Gold unseres eignen Sinnes ist, unser bestes und ältestes Erbe, das wir nicht verwahrlosen sollen.“ — — — —

Diese Worte, selbst lauteres Gold, sind die eines unserer bedeutendsten Gelehrten und zugleich eines echt deutschen Dichters — Karl Simrock. Er schrieb sie als Vorwort zur dritten Auflage seiner „deutschen Mythologie“ — er hätte sie aber auch als Vorwort zu Richard Wagners Nibelungentrilogie schreiben können! — —

Wie weit wir von diesem großen Ziele noch entfernt sind, wie wenig das Verständnis, ja kaum die Ahnung dessen, was der Dichter-Komponist mit seinem großen Nationalwerke beabsichtigt, und auch sicher einst erreichen wird, im Bewußtsein der Gegenwart aufgegangen ist — das muß man leider wiederum an den Auslassungen erfahren, mit denen die heutige Tagespresse bei Gelegenheit der Aufführung der „Walküre“ sich in einer Weise blosstellt, die deutlicher als alles beweist, wes Geistes Kind sie ist. Mit einigen abweisenden Redensarten, die im günstigsten Falle ein heuchlerisches Bedauern über die Verirrungen Wagners in sich schließen, glaubt man das Werk beurteilt zu haben? Mit einem Achselzucken des Nichtverstehens sich abwendend, glaubt man das Schicksal einer solchen, in seiner Größe und seinen Konsequenzen noch gar nicht zu überschauenden künstlerischen That entscheiden zu können? Ein solches Gebaren wäre unendlich lächerlich, wenn es als Maßstab für die Intelligenz unserer heutigen Kunstkritiker nicht unendlich traurig wäre!

Daß die Münchener Aufführung noch Manches zu wünschen übrig ließ, daß sie, im ganzen, wie im einzelnen, noch nicht das erreichte, was der Dichter-Komponist sich als höchstes Ziel vorgesetzt hat, kann sich wohl niemand verhehlen, der Wagner's Intentionen kennt und ehrt. Aber wie viele Muster-Vorstellungen Wagnerscher Werke — mit so wenigen Ausnahmen, daß man sie an den Fingern herzählen könnte — haben denn überhaupt schon stattgefunden? Und haben die Hunderte von mittelmäßigen Aufführungen, welche „Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ schon erlebten, und noch immer erleben, nicht trotzdem in stets gesteigertem Maße das Herz des deutschen Volkes gewonnen? Freilich lagen die mittelalterlichen Sagen und Dichtungen, welche Richard

Wagner hier dramatisch neu zu gestalten wußte, so daß sie von nun an wieder Eigentum der Nation geworden sind, dem Ideenkreis und — der Vorbildung unseres heutigen Theaterpublikums um so viel näher, wie die Nibelungendichtung, als anderseits der musikalische Stil des Dichter-Komponisten dem altgewohnten Opernstyle dort sich relativ mehr näherte, als hier. Je mehr Richard Wagner in seinen neueren Werken von den alten Operntraditionen sich entfernte, desto schwieriger wurde das augenblickliche und allgemeine Verständnis — wir haben das ja am „Lohengrin" zur Genüge erfahren; aber es ist niemals ausgeblieben und kann niemals ausbleiben. Es tritt nur um so rascher ein, je vollendeter die Darstellung einerseits und je gebildeter und unbefangener das Publikum anderseits ist.

So konnte denn auch ein jeder, der für die Größe, Schönheit und Wahrheit der echt nationalen Kunst sich ein warmes Herz und einen empfänglichen Sinn bewahrt hat, schon jetzt, bei der Münchener Aufführung der „Walküre" — trotz alledem, was man dagegen mit Recht einzuwenden hätte — dem überzeugenden gewaltigen Eindruck, den es stets hervorbringen muß, sich nicht entziehen. Und zwar wirkte das Werk so mächtig, daß selbst sogenannte Gegner — und die meisten sind es bekanntlich aus persönlichen Gründen, in hundert Nuancen und aus den verschiedensten Motiven — sich als bekehrt bekannten. Gestand doch ein langjähriger Gegner der Wagnerschen „Richtung" uns selbst unumwunden, ja freudig zu: „daß er durch die Macht des Genies, den er bewundern müsse, jetzt besiegt sei". — Auch Musiker, denen die alten Formen der Oper so lieb geworden sind, daß sie glauben, dieselben der Konsequenzen wegen nicht opfern zu dürfen, sahen wir, mit ersichtlichem Widerstreben, in den Zauberkreis dieser „Walküre" gebannt und von ihrer Größe gefesselt.

Die Komponisten, die selbst Opern geschrieben haben, stemmen sich begreiflicherweise am hartnäckigsten dagegen, weil sie fühlen, daß jedes direkte Zugeständnis, jede unumwundene Anerkennung ihre eignen Bestrebungen in bedenklicher Weise in Frage stellt und ihren neuen Opern den an sich schon sehr problematischen Lebensnerv vollständig zerstören würde, sobald die Wagner'sche Gesamtkunst zur allgemeinen Anerkennung gelangte. Hat doch thatsächlich ein kleines Opernkomponistchen, das mit seiner Erstgeburt so wichtig tut, wie jede Mutter mit ihrem

ersten Kinde, hat doch dieses Minimum eines Talentes in aller Naivität ausgerufen: „Entweder hat Wagner unrecht — oder ich!“ — — — —

Was thut nun die Tagespresse diesen Thatsachen gegenüber? Die Wirkung, die nun einmal vorhanden ist, kann sie nicht völlig in Abrede stellen, ohne sich selbst ins Gesicht zu schlagen. Folglich sucht sie die Ursachen zu verderben. Sie stellt die ganze Frage auf den Kopf: sie lobt die Sänger und Musiker, den Dirigenten und Regisseur, den Theatermaler und Maschinisten über alle Maßen; sie findet, daß aller Beifall, der gespendet wurde, diesen und nur diesen allein gebührte, und — daß der Dichter-Komponist, der das Werk und den Stil dafür allein geschaffen, der jeden Ausdruck in der Partitur, jeden Schritt der Darsteller auf der Bühne, jede szenische Anordnung so genau vorgeschrieben hat, daß ohne ihn nichts hätte erfunden und nichts geleistet werden können — daß dieser größte Meister der dramatischen Kunst, den unsere Zeit besitzt, gar keinen Anteil an diesen Erfolgen habe, sondern daß nur das schüchterne Zischen auf seine Rechnung zu setzen sei, das — wie wir vorausgesagt haben — von jener Koterie in Szene gesetzt wurde, welche bereits vor der ersten Aufführung ganz genau wußte, was sie nach derselben zu sagen hätte, um die Wirkung zu annullieren. — Das sind die „Kritiker“ unserer Tage!

Wenn aber irgend ein kleines Talent sein persönliches Bedürfnis nicht mehr unterdrücken kann, sich auch einmal als Opernkomponist zu zeigen und das Theater seiner auf ihn stolzen Vaterstadt mit einem neuen Kunstwerke zu bereichern: dann sind es dieselben Kritiker, die guten Freunde und schlechten Musikanten, welche diesem unschädlichen Lokal-Komponisten einen förmlichen Triumphzug bereiten, welche alle Federn und Hände in Bewegung setzen, um ihn zu heben und zu halten. Und die größten politischen Zeitungen öffnen begeistert ihre Kunstbeilagen, um dieses ebenso würdige und vielverheißende als bescheidene Talent gerührt an ihr Feuilleton-Herz zu schließen und ihm eine bedeutende Zukunft zu verheißen!

Nach der Auffassung meiner sehr ehrenwerten Kollegen haben also diese eine Zukunft — und Richard Wagner nicht; sind diese auf dem rechten Wege und der Schöpfer des „Kunstwerks der Zukunft“ auf dem falschen! Da aber die Prophezeihungen

von der vielversprechenden Zukunft dieser neuen Opernbeglücker sich noch nie erfüllt haben, und da anderseits die Wagnerschen Kunstwerke, trotz alles Zetergeschreis, trotz aller Theater- und Preß-Skandale nicht tot zu machen — und auch nicht tot zu schweigen sind, sondern ihren Schritt so unbeirrt der Zukunft zulenken, daß die Gegenwart wohl oder übel ihnen nachfolgen muß, so werden wohl diese Kunstwerke, und nicht jene Kunstkritiker, die wahren und echten sein!

Ein Wagner-Konzert in Mannheim.

Richard Wagner als Dirigent.

(1871.)

Wer Richard Wagners Kunstschaffen auch noch so genau kennt und noch so begeistert verehrt, dem wird trotzdem eine hochbedeutende Phase seiner universalen Künstlernatur verborgen bleiben müssen, wenn ein günstiges Geschick ihm nicht vergönnt hat, den Meister auch als Dirigenten zu bewundern. Um dieses Genusses teilhaftig werden zu können, bedarf es freilich besonders günstiger Umstände. Denn seit einer Reihe von Jahren ergreift Richard Wagner nur in ganz ausnahmsweisen Fällen den Feldherrnstab, um persönlich sich an die Spitze eines Orchesters zu stellen und eine Aufführung zu leiten. Was die Mitwelt dadurch verliert, kann nur der beurteilen, dem das Glück zu teil wurde, einem solchen Festtage persönlich beizuwohnen.

Wenn man aber bedauernd fragt, weshalb der Meister sich nur so selten hierzu bereit finden läßt, so liegt die Antwort einfach darin: daß er, um seine Mission voll und ganz zu erfüllen, der körperlichen und geistigen Ruhe, der Abgeschlossenheit von der Alltagswelt bedarf, und daß er jetzt aus dieser selbstgewählten Einsamkeit nur dann noch hervortreten kann, wenn es große Kunstzwecke von weittragender Bedeutung gilt. So geschah es, als in München „Tristan und Isolde" und „Die Meister-

singer" den historisch merkwürdigen Tag ihrer ersten Aufführung erlebten; als dort endlich seine früheren großen Werke „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" — deren hundertfache Aufführungen an allen deutschen Theatern leider ebensoviele Verstümmelungen und Verzerrungen ihres idealen Gehaltes waren — in ihrer Reinheit hergestellt wurden. So wird es wiederum geschehen, wenn der epochemachende Tag anbricht, wo das kolossale Nibelungenwerk auf der Nationalbühne in Baireuth seine künstlerische Auferstehung feiert.

Um so höher ist die Auszeichnung zu schätzen, welche Mannheim in den letzten Tagen zu teil wurde, eine Auszeichnung, die es sich dadurch erwarb, daß hier der erste Wagner-Verein ins Leben trat, nach dessen Vorbild sich die übrigen bildeten, und daß dieser Verein, dank seinem intelligenten, thatkräftigen Gründer, Emil Heckel, eine Rührigkeit und Umsicht entwickelte, welche in verhältnismäßig kurzer Zeit die erfreulichsten Resultate erzielte. Wenn alle größeren Städte Deutschlands auch nur einen annähernd ähnlichen Eifer und Enthusiasmus für die wagnersche Kunst entwickelt hätten, wie Mannheim im Verhältnis zu seinen Mitteln, so hätte der Plan einer deutschen Festbühne von allem Anfang an in weit großartigeren Dimensionen angelegt werden können, als jetzt geschehen, und die Ausführung wäre zu einer gemeinsamen That des ganzen deutschen Volkes, zu einem Nationaldank für Richard Wagner, den Retter der deutschen Bühne, den Repräsentanten deutscher Kunst, erhoben worden. Unter diesem Gesichtspunkte ist Mannheims im Anfang ziemlich isoliert dastehende Initiative um so höher zu schätzen. Und diese Erwägung wird wohl auch den Meister vor allem bestimmt haben, durch sein persönliches Erscheinen dem Mannheimer Wagner-Verein eine besondere Weihe zu erteilen.

Wie es überhaupt schwierig, ja fast unmöglich ist, den Eindruck, den ein musikalisches Kunstwerk auf den empfänglichen Hörer hervorruft, durch Worte zu schildern, so ist es eine nicht minder schwer zu lösende Aufgabe, einem nicht Beteiligten in Worten klar zu machen, wie Richard Wagner dirigiert und was seine Orchesterleitung von der anderer Dirigenten so wesentlich unterscheidet. Man kann sich durch einen Vergleich vielleicht am schnellsten hierüber verständigen. Wagners Auffassung und Leitung musikalischer Kunstwerke verhält sich

zum Dirigieren der Kapellmeister, wie Wagners Musikdramen zu sogenannten Kapellmeister-Opern. In der That steht die wagnersche Gesamtkunst mit seiner Kunst des Dirigierens im allerengsten Zusammenhange. Wie alle Manifestationen seines Schöpfergeistes nur verschiedene Ausstrahlungen von demselben Zentralpunkt sind; wie alle seine Werke auf ein großes Kunstideal hinführen: so steht auch seine Direktion im vollkommensten Einklang mit diesem Ideal und verkörpert dasselbe um so unmittelbarer, als hier der Schöpfer dieses Ideals uns in eigenster Person gegenüber tritt, und das Geheimnis seiner Kunst uns selbst an Reproduktionen bekannter Werke zeigt, die unter seiner Künstlerhand zu Neuschöpfungen werden.

Welches ist denn nun aber das Geheimnis der wagnerschen Kunst? — Es ruht in seiner erhabenen Auffassung der Musik, als höchster und reinster Kunst, „aus welcher die Welt jedem Bewußtsein so bestimmt sich erklärt, als die tiefste Philosophie“, deren Verständnis uns erst durch Beethoven erschlossen ward. Die einseitige Wirkung der schönen Erscheinung der Musik, auf welche die meisten Musiker, bewußt oder unbewußt, lediglich hinarbeiten, ist für Wagner mit Recht ein durchaus untergeordnetes, in seinen Konsequenzen sogar schädliches Element. Denn das rein sinnliche Gefallen an schönen Formen erfaßt die tiefsinnigste und innerlichste aller Künste nur an ihrer Oberfläche und stellt sie auf gleiche Stufe mit den Werken der bildenden Kunst, während die Musik an und für sich einzig nach der Kategorie des Erhabenen beurteilt werden kann, da sie, sobald sie uns erfüllt, die höchste Ekstase des Bewußtseins der Schrankenlosigkeit erregt. Von dieser Offenbarung des eigensten Charakters der Musik ausgehend, müssen uns auch ihre wahren Kunstwerke in einem durchaus neuen Lichte erscheinen.*)

Daß man aber vonseiten der Technik, oder richtiger des Handwerks, niemals zu dieser erhabenen Auffassung der Musik gelangen kann, sondern in ihrem einseitigen Dienst ewig nur

---

*) Das weitere hierüber ist in Richard Wagners Schriften nachzulesen. Wir verweisen, als zunächst hierher gehörend, auf die Festschrift „Beethoven“, auf die epochemachende Abhandlung „Über das Dirigieren“ sowie auf die schon früher erschienene „Zukunftsmusik“. Die genaue Kenntnis der Wagnerschen Schriften ist überhaupt zum eingehenden Verständnis seiner Kunst absolut erforderlich.

an den Außenseiten der Kunst haften bleiben muß — ist wohl jedem Klardenkenden selbstverständlich. — Hierin liegt nun auch der Kernpunkt der Frage nach dem Unterschied zwischen der Leitung eines musikalischen Kunstwerks durch Richard Wagner, oder durch einen beliebigen Kapellmeister. Wer die Idee eines Kunstwerks nicht erfaßt hat, der kann natürlicherweise auch die Erscheinung desselben niemals zum adäquaten Ausdruck bringen; der hält sich konsequent nur an die Form, und dringt nicht durch zum innern Gehalt. Deshalb ist auch das Höchste, was ein sogenannter tüchtiger Kapellmeister anstrebt und erreichen kann, immer nur Präzision und Glätte der Ausführung, eine Politur der Außenseite, welche als graziös, elegant und virtuos ohne Widerspruch anerkannt wird, und unter dieser Form auch den meisten Hörern vollkommen genügt — weil sie ja niemals etwas anderes kennen lernten und deshalb glauben müssen, daß es in der That auch nichts Höheres gibt. Tritt ihnen nun aber ein musikalisches Kunstwerk, vom Lichte eines Wagnerschen Geistes erleuchtet, entgegen, so empfinden sie unmittelbar den enormen Unterschied, ohne sich des Grundes bewußt werden zu können. Sie staunen aber und sind ergriffen; der naive, unbefangene Hörer wird auch sofort überzeugt sein, daß hier allein das wahre Kunstwerk, als Ganzes, in seiner innern Vollendung, ihm gegenüber steht. — Hier, wie nirgends, gilt das Faustsche Wort: „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen!"

Wir haben dies alles an Beethovens A dur-Symphonie erlebt. Wer glaubt sie nicht zu kennen — und wer hat sie gekannt, bevor er sie unter Wagners Direktion gehört hat? — Da es doch gar zu kindlich wäre, anzunehmen, Beethoven habe sich bei dieser Symphonie gar nichts gedacht, sondern nur schöne Musik machen wollen, so ist irgend ein feiner Kopf auf das geistreiche Auskunftsmittel verfallen, Beethoven habe in dieser Symphonie eine Bauernhochzeit schildern wollen.*) Vermutlich hat dieser Ästhetiker geglaubt, weil Beethovens Phantasie in der Pastoral-Symphonie sich mit dem Hirtenleben (in F dur) beschäftigt habe, so wäre es ganz logisch, daß er in der (angeblich) darauf folgenden (aber thatsächlich erst nach der 8. Symphonie komponierten) 7. Symphonie eine Fortsetzung

*) Selbst Berlioz huldigt dieser trivialen Auffassung.

(aber diesmal zur Abwechselung in A dur) habe folgen lassen, um diesen Stoff möglichst vollständig zu erschöpfen! Dieser bare Unsinn ist aber von dem lieben Publikum ohne weiteres geglaubt und von den Tüchtigen mit Eifer acceptiert worden. Beethovens A dur-Symphonie wird seitdem echt bauernmäßig aufgefaßt; der Final-Satz z. B. wird im halben Tempo genommen, damit die Bauern auch danach tanzen können! — Einen nicht geringeren Unsinn hat der Beethoven-Biograph Lenz herausgeklügelt, welcher der A dur-Symphonie (sowie der 8. in F dur) einen militärischen Charakter aufzwingt, weil sie im Kriegsjahre 1813 komponiert, in der Opuszahl (92) auf die „Schlacht von Viktoria" (Opus 91) folgt, und von Beethoven mit dieser zugleich aufgeführt worden sei! — Aus solchen zufälligen Äußerlichkeiten will ein Beethoven-Kenner auf den innern Gehalt dieses Werkes schließen!

Nun aber kommt Richard Wagner, und sagt uns: „Beethovens Freude an der Ausübung seiner Kraft des Gestaltens „vom Unbegreiflichen, Nieerfahrenen wird hier zum Humor: „aller Schmerz des Daseins bricht sich an diesem ungeheuern „Behagen des Spieles mit ihm. Die wiedergewonnene Unschuld „spielt scherzend mit dem Stachel der gesühnten Schuld; das „befreite Gewissen neckt sich mit seiner ausgestandenen Qual. „Nie hat eine Kunst der Welt etwas so Heiteres ge„schaffen, als diese Symphonie in A dur, mit allen ihren „so innig verwandten Tonwerken des Meisters aus dieser gött„lichen Zeit seiner völligen Taubheit. Die Wirkung hiervon auf „den Hörer ist die Befreiung von aller Schuld, wie die Nach„wirkung das Gefühl des verscherzten Paradieses ist, mit welchem „wir uns wieder der Welt der Erscheinung zukehren. So predigen „diese wundervollen Werke Reue und Buße, im tiefsten Sinne „einer göttlichen Offenbarung." — Will man sich über die innern Vorgänge der A dur-Symphonie aber durchaus ein konkretes, äußerlich faßbares Bild entwerfen, so denke man sich — gleichfalls nach R. Wagners Andeutung — die Dionysosfeste in Athen, wo dann die „Lenäen", mit dem Kelterfest und den Prozessionen, die „Anthesterien" mit ihren geheimen Opfern, dann die großen „städtischen Dionysien" mit ihren Komödien und endlich die „triaterische Dionysosfeier" der Mänaden, zur Zeit der

Wintersonnenwende, in den 4 Sätzen der Symphonie ihr künstlerisches Abbild finden mögen.

Daß bei einer solchen geistigen Durchdringung des Inhaltes auch die äußere Erscheinung dieser Symphonie eine durchaus verschiedene sein muß, liegt wohl auf der Hand! Speziell über die Auffassung des letzten Satzes sagt der Meister: „Hier feiert die „rein rhythmische Bewegung gewissermaßen ihre Orgie, und „daher kann auch dieser Allegro-Satz nicht bestimmt und „schnell genug genommen werden.“

Dies führt uns unmittelbar auf die rein technische Behandlung der Aufführung von Instrumentalwerken durch Wagners Künstlerhand. Selbstverständlich kann keine Kunst, selbst die idealste, ohne eine durchaus vollendet ausgeführte Technik gedacht werden. Nur darf diese Technik für sie nicht Selbstzweck, sondern lediglich Mittel zum Zwecke sein, — und dies ist das wesentlich Unterscheidende und — Scheidende zwischen der Wagnerschen Kunst und dem sonst üblichen Handwerk des Dirigierens.

Richard Wagner selbst gibt uns den Schlüssel zu dem Geheimnis in den wenigen Worten an: „Will man alles zu„sammenfassen, worauf es für die richtige Aufführung eines Ton„stücks vonseiten des Dirigenten ankommt, so ist dies darin „enthalten, daß er immer das richtige Tempo angebe. „Die Wahl und Bestimmung desselben läßt uns sofort erkennen, „ob der Dirigent das Tonstück verstanden hat, oder „nicht. Das richtige Tempo gibt guten Musikern es fast von „selbst an die Hand, den richtigen Vortrag zu finden.“ — Das klingt so außerordentlich einfach und leicht, und ist doch so unglaublich schwer! Das richtige Tempo — das ist ja eben das Ei des Columbus! — „Nur die richtige Erfassung des Melos“ (hier im weitesten Sinne, nicht allein als Melodie, sondern als Gesangspoesie, als deklamatorischer Tonvortrag überhaupt genommen) „gibt das richtige Zeitmaß an.“ — Diese richtige Erfassung des Melos ist aber zugleich die des Geistes eines Tonstückes. Und wie nun in einem größeren symphonischen Satze die Stimmungen wechseln, ja oft als Gegensätze sich kundgeben, so kann auch das Zeitmaß nicht immer das gleiche sein, wenn es allen Stimmungen entsprechen soll. Das normale Haupttempo bedarf daher der

Modifikationen, die dem jedesmaligen Charakter des Melos sympathisch folgen und sich ihm elastisch anschmiegen. „Die „Einsicht, ob der Vortrag vorwiegend dem gehaltenen Tone „(dem Gesange), oder der rhythmischen Bewegung (der „Figuration) sich zuneigt, hat den Dirigenten zu bestimmen, welche „Eigentümlichkeit des Tempos er vorwiegend zur Geltung zu „bringen hat.“

Hier steht nun das Adagio dem Allegro gegenüber. Wie jenes in gewissem, zartverständigem Sinne nicht langsam genug genommen werden kann, so kann das Allegro als das äußerste Ergebnis der Brechung des reinen Adagio-Charakters durch die rhythmisch bewegte Figuration angesehen und in diesem Sinne, in seinen letzten Konsequenzen, nicht schnell genug genommen werden. „Was aber zwischen diesen äußersten Punkten liegt, ist „dem Gesetz der gegenseitigen Beziehungen zu ein- „ander unterworfen, und diese Gesetze können nicht zartsinnig „und mannigfaltig genug erfaßt werden, denn in diesen Modi- „fikationen des Tempos liegt ein wahres Lebensprinzip „unserer Musik überhaupt.“

Richard Wagner unterscheidet zweierlei Gattungen des Allegros. Dem neueren, echt Beethovenschen, erkennt er den sentimentalen Charakter zu, während er dem älteren, vorzugsweise Mozartschen, den naiven Charakter beilegt, wobei er der schönen Charakteristik Schillers in seiner Abhandlung über die sentimentale und naive Dichtkunst folgt. Im Beethovenschen Allegro dominiert immer noch der dem Adagio entlehnte Gesang; diese Sätze werden meistens durch eine Grundmelodie beherrscht, welche, dem Charakter des Adagios angehörend, ihnen eine sentimentale Bedeutung verleihen, im Gegensatz zum absoluten, ungebrochenen, naiven Allegro der Mozartschen Allabreve-Sätze.

Indessen zeigen sich auch bei Mozart schon unverkennbare Wendungen nach dem Sentimentalen hin, und dies bewies uns Richard Wagner in außerordentlich feinfühliger Weise durch seinen Vortrag der „Ouvertüre zur Zauberflöte“. Wer hätte geglaubt, daß dem Hörer hier noch neue Einblicke sich öffnen könnten? Der Meister zeigte uns dies aber durch seine, aus der richtigen Erkenntnis des Melos hervorgehenden, feinen Modifikationen des Tempos, welche ein überraschend klares Licht über

den Charakter einzelner Stellen und, durch das Gesetz einer folgerechten Rückwirkung, auf den Charakter des ganzen Tonstücks verbreiteten.

Jedoch sind es keineswegs die feinen Modifikationen des Tempos allein, welche im Wagnerschen Vortrag so lichtvoll und tief ergreifend wirken.

Es ist nicht minder die künstlerische Verteilung von Licht und Schatten im Vortrag, die genaueste Einhaltung und pünktlichste Durchführung der vom Komponisten vorgeschriebenen, aus dem Geist des Werkes sich ergebenden Vortragszeichen. Auch dies scheint auf den ersten Blick eine ganz selbstverständliche, von jedem guten Orchester unschwer zu erfüllende Bedingung, und doch ist sie nicht minder schwer, und wird nicht minder selten gefunden, als die oben erläuterte. — „Nichts ist unserm Orchester „fremder geworden, als das gleichmäßig starke Aus„halten eines Tones, und doch ist dieser die Basis aller „Dynamik, wie im Gesange, so im Orchester; erst von ihm „aus ist zu allen den Modifikationen zu gelangen, deren Mannig„faltigkeit den Charakter des Vortrags bestimmt. Wie wir aber „kein rechtes Forte mehr haben, fehlt uns auch das rechte „Piano; beiden mangelt die Fülle des Tones."

Diese beiden Pole aller Dynamik des Orchesters, zwischen denen der Vortrag sich zu bewegen hat, bringt nun Richard Wagner in ihrer vollsten Bedeutung zur Geltung, und erzielt damit die überraschendsten, ja unglaublichsten Wirkungen. Das Orchester erhält unter seiner Hand ein ganz neues, ungeahntes Leben. Die Farbentöne sind von einer bis dahin ungekannten Sättigung und Glut, die Übergänge erscheinen wunderbar fein schattiert, die Tonsenkungen vom zartesten Kolorit, die Steigerungen von erschütternder Gewalt, die breiten Gipfelpunkte von kolossaler Majestät. — Der Zauber der Persönlichkeit tritt aber noch hinzu, um hier zu vollenden, was selbst die tiefste Einsicht und das klarste Verständnis allein, ohne die erforderliche Thatkraft, nicht vollbringen könnten. Die zwingende Gewalt einer solchen Individualität muß hinzutreten, um das voll Empfundene auch wirklich zum vollen Ausdruck zu bringen und zwischen Wollen und Vollbringen nicht den geringsten Zwiespalt zu dulden.

Richard Wagner, der stets auswendig dirigiert, weil er die Partitur vollständig im Kopfe hat, wirkt wunderbar magnetisch

auf sein Orchester. Er zwingt es vollkommen zu seinem Willen, er kann mit ihm und aus ihm alles machen; es folgt ihm unbedingt. Jeden einzelnen weiß er zu beseelen und zu begeistern; mit dem gesamten Instrumentalkörper bleibt er in steter, sympathischer Wechselwirkung, und alle lauschen ihm förmlich seine Gedanken ab. Er spielt auf dem Orchester wie auf einem Riesen-Instrument — und zwar mit einer Sicherheit, welche niemals irrt, mit einer Souveränität, welcher alle sich freudig beugen. Man muß das gesehen und gehört haben, um sich einen vollkommenen Begriff davon machen zu können; diese Erscheinung wird unter allen Umständen auch so einzig bleiben, wie Wagners Künstler-Individualität selbst eine einzige ist und bleiben wird.

Ein Berichterstatter über unsern musikalischen Festabend hat treffend bemerkt, daß die unter des Meisters Leitung stattgehabten Aufführungen einen großartigen Ausblick auf das Baireuther Unternehmen eröffnen. Und so ist es in der That. Wenn man erlebt, wie ergreifend selbst die bekanntesten Werke unter Wagners Meisterhand auf uns wirken, bekommt man erst eine Idee von der gewaltigen Wirkung, welche das Nibelungenwerk in Baireuth auf uns üben wird.

Von der, den Wagnerschen Kunstwerken innewohnenden Macht kann man überhaupt einen vollgültigen Begriff nur durch den Meister selbst erhalten. Vier seiner Instrumentalwerke brachte er in seinem Konzert zur Aufführung: den „Kaisermarsch", die Einleitung zu „Lohengrin", die Ouvertüre zu den „Meistersingern", und Vorspiel und Schlußsatz aus „Tristan und Isolde". — Welchem Verehrer Wagners wären diese Tonwerke weniger genau bekannt, als Beethovens A dur-Symphonie oder Mozarts „Zauberflöte"! Und wem wären sie dennoch an diesem Abend nicht in ebenso überraschend neuem Lichte erschienen, als jene? — Der ästhetische Grund ist hier, wie dort, derselbe. Wenn aber der eine oder andere Orchesterdirigent sich mit der Behauptung hervorwagen könnte, daß seine Auffassung von Mozart und Beethoven eine zwar sehr verschiedene, deshalb aber nicht minder (oder gar allein) richtige sei, und wenn er bei seinen Verehrern hierfür ein um so willigeres Ohr finden dürfte, als ja Wagner kein Klassiker ist — so wird doch wohl niemand so kühn sein, zu behaupten, daß er auch Wagners Werke richtiger verstehe und besser dirigiere, — als der Schöpfer selbst!

Dagegen darf man unbedenklich behaupten, daß, wenn Wagners Werke irgendwo nicht zu ihrer vollen Wirkung und dementsprechend auch nicht zum Verständnis der Hörer gelangen, dies hauptsächlich am Dirigenten, überhaupt an der Ausführung, aber sicher nicht an den Werken selbst liegt. Da wir nun aus Erfahrung wissen, wie wenig befähigte Dirigenten überhaupt gefunden werden, und wie diese wenigen sich meist noch durch Mangel an Sympathie für R. Wagner auszeichnen, so wird es klar, warum man noch immer so unglaublich Verkehrtes und Sinnloses über Wagners Werke zu hören und zu lesen bekommt. Hierzu gesellen sich auch noch jene, die mit einer Verbissenheit, welche jede Einsicht von vornherein ausschließt, ihre Anerkennung vorgeblich prinzipiell (im geheimen aber meist aus persönlichen Gründen) versagen zu müssen glauben, noch ehe sie überhaupt diese Werke gut oder schlecht gehört — oder verstanden haben.

Wir stimmen mit dem oben citierten Referenten auch darin völlig überein, daß faktisch an unserm Wagner-Abend der Gegensatz zwischen Wagnerianern und Gegnern nicht mehr existierte, weil unter allen Teilnehmern nur noch eine Stimme, die der Anerkennung und Bewunderung, herrschte. Denn dieselbe zwingende und überzeugende Gewalt, welche Wagner auf das Orchester übt, gelangt auch in jedem aufmerksamen Hörer sofort zur vollen Macht. Man muß ihm folgen, muß ihn verstehen, muß an ihn und seine Werke begeistert sich hingeben! Hier decken sich Inhalt und Form, Idee und Ausführung in so vollständigem Maße, wie nur selten in der Kunst, und deshalb wird auch hier eine Gesamtwirkung erzielt, welche zu dem Höchsten zählt, was der Künstler jemals zu erreichen vermag.

Das Konzert begann mit dem „Kaisermarsch“, jenem echten Friedenswerk, — das Richard Wagner zur Festfeier unseres Völkerfrühlings schuf und als Ehrenkranz am Throne unseres deutschen Heldenkaisers niederlegte. In Stahl gepanzert, kampfbereit schreitet da der Kaiser mit seinen glorreichen Feldherren an uns vorüber; die Völker drängen sich begeistert um ihn, die Schwerter blitzen; „Ein' feste Burg ist unser Gott“ ist der Schlachtruf, der mitten im Getümmel alles übertönt, und in dem Volksgesange: „Heil, Heil dem Kaiser“ gipfelt sich der Siegesjubel. — Das ist echt deutsche Musik!

Mut und Kraft, Treue und Gottvertrauen sprechen aus diesen Tönen, die, dem ganzen einigen Volke gewidmet, ein bleibendes Denkmal jener glorreichen Zeit der Erhebung Deutschlands sind. Fest geschlossen, wie aus einem Guß, heldenhaft und sieggewohnt, zog das symphonische Werk in festlich glänzendem Instrumentalschmuck unter des Meisters eigner Führung an uns vorüber, traf und zündete, wie es soll und muß.

„Wie anders wirkt dies Zeichen auf uns ein!"

hätten wir mit Faust ausrufen mögen, als wir nun die Einleitung zu „Lohengrin" vernahmen, welche die wunderwirkende Daniederkunft des „heiligen Grales" im Geleite der Engelschar, und seine Übergabe an hochbeglückte Menschen in Tönen darstellt. Der entzückte Hörer wird hier von ähnlichen Empfindungen bewegt, wie Faust, als er das Zeichen des Makrokosmus erblickt:

Jetzt erst erkenn' ich, was der Weise spricht:
„Die Geisterwelt ist nicht verschlossen,
„Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot!
„Auf, bade, Schüler, unverdrossen
„Die ird'sche Brust im Morgenrot!"

Hier, wie bei den folgenden Wagnerschen Werken, hätten wir gewünscht, daß jeder Hörer die Erläuterungen zur Hand gehabt hätte, welche der Meister selbst zu diesen Instrumentalsätzen verfaßt und veröffentlicht hat. Wie eindringlich diese Töne auch zu jedem Herzen sprechen, wie sicher auch ihre Wirkung ist im Hervorrufen der von ihrem Schöpfer beabsichtigten Stimmung, so eröffnen die erläuternden Worte uns doch erst den vollen Einblick in das innere, seelische Leben dieser Tondichtungen. Sie werden der Vorstellungskraft dadurch gegenständlicher, und somit zugleich faßbarer.

Aber auch vom absolut musikalischen Standpunkte aus betrachtet, ist diese Instrumental-Einleitung von wundervoller Wirkung. Mit unendlich zart hingehauchten Klängen beginnend, auf ätherischen Harmonien, wie ein Regenbogen sich aufbauend, verdichten die Akkorde sich mehr und mehr, und nehmen immer deutlichere Ton-Gestaltungen an, die sich verzweigen, verschlingen und emporwölben zu einer strahlenden Kuppel, von der ein sonnenhelles Licht mit wahrhaft blendendem Glanze ausströmt.

Dieser majestätische Gipfelpunkt der musikalischen Steigerung war von kolossaler, völlig erschütternder Wirkung. Wir haben nie ein so gewaltiges und doch so harmonisch schönes Fortissimo vernommen, das wie ein riesiger Ton-Katarakt herniederbrauste und, trotz seiner donnergleichen Macht, noch immer einer Steigerung fähig war. Von hier an dämpfen sich die blitzenden Töne zu immer milderem Glanze ab — „und im klaren Lichte des blauen Himmelsäthers verschwindet die hehre Schar, wie aus ihm sie zuvor sich genaht". —

Der donnernde Beifallsturm, welcher nach diesem herrlichen Tonstück den Saal erschütterte, gab von der Wirkung desselben das sprechendste Zeugnis. Die Dakapo-Rufe wollten nicht enden — aber der heilige Gral erscheint den entzückt Schauenden nicht zum zweiten Male! —

Die staunenswert mannigfaltige Gestaltungskraft des Meisters, welche den Stil der Darstellung stets aus dem gewählten Stoffe selbst und deshalb immer neu gestaltet, konnte nicht eindringlicher dargelegt werden, als durch das nun folgende Instrumentalbild von durchaus gegensätzlichem Charakter. Wie das Melos der Instrumentaleinleitung zu „Lohengrin", dem durchaus idealen, ätherischen Charakter entsprechend, in äußerst ruhiger, rhythmisch kaum merkbar fortschreitender, völlig schwebender Bewegung ohne Kontrast, ohne Alternative, in einem harmonischen Strome majestätisch auf und nieder wogt — so erscheint dagegen vor unsern geistigen Augen in der Ouvertüre zu den „Meistersingern" in heiterer Fülle ein durchaus reales, buntbewegtes, in frappanten Antithesen und kühnen Kombinationen sich darstellendes, echt deutsches Leben, durchdrungen vom köstlichsten Humor.

Ein festliches Treiben, ein neugieriges Drängen wogt fröhlich auf und ab. Wir sehen Nürnbergs ehrenfeste Bürger, als Meistersinger, mit dem Banner des Königs David feierlich an uns vorüber ziehen; über alle hinaus ragt die volkstümliche Gestalt von Hans Sachs, seine Lieder schallen aus dem Munde des freudig erregten Volkes als Begrüßung ihm entgegen. Aber die Stimme der Sehnsucht, die Seufzer der Liebe verstummen auch hier nicht. Eva, des Goldschmieds Tochter, und Ritter Walter, des Sängers von der Vogelweide sinniger Schüler, suchen und finden sich im Festgedränge, werden jedoch wieder ge-

trennt von den keck und übermütig sich gebärdenden Lehrbuben, welche David, Hans Sachsens lustiger Schüler, führt. Hans Sachs aber hat das Hohe Lied der Liebe wohl vernommen und in seinem Werte erkannt; hilfreich erfaßt er den Sänger, führt ihn der Geliebten zu und gibt dem jugendlich schönen Paar den Ehrenplatz ihm zur Seite, an der Spitze des Festzugs. Jubelnd begrüßt sie das Volk, das Liebeslied tönt zu den Meisterweisen: Pedanterie und Poesie sind versöhnt!

Die Ausführung dieser Ouvertüre dürfte vielleicht die schwierigste Aufgabe des ganzen Konzertabends gewesen sein, und erschien uns gerade als die allerglänzendste Instrumentalleistung. Dem durchdringenden Verständnis und der unfehlbar sicheren Leitung des Dirigenten ist hier der Erfolg oder Nichterfolg fast lediglich allein anheimgegeben. Die Wagnerschen Fundamentalsätze für das Erfassen des richtigen Tempos und Vortrags, vom Erkennen des Charakters des Melos, von den daraus resultierenden Modifikationen der Bewegung nach dem Gesetz der gegenseitigen Beziehungen, sowie das dynamische Gesetz von der künstlerischen Verteilung von Licht und Schatten, — finden hier ihre allerausgedehnteste Anwendung. Ohne genaueste Einhaltung dieser Prinzipien ist eine acceptable Aufführung dieses auf wahrhaft großartiger Polyphonie aufgebauten Werkes gar nicht denkbar, weshalb nichts dringender zu wünschen ist, als daß ein Dirigent von der alten Schule, der seine Vierviertel metronomenartig durchfuchtelt und sein Orchester in einem (vermutlich auch noch falsch eingesetzten) Tempo durch dick und dünn führt, — seine Hände gänzlich davon lasse!

Wie wunderbar plastisch gestaltete sich aber dieses Instrumentalbild unter den Händen seines eigenen Schöpfers! Die Stimmen traten, je nach ihrer momentanen Geltung, mit einer Präzision hervor und zurück, Licht, Schatten und Mitteltinten erschienen hierdurch so wirkungsvoll verteilt, die Abrundung der Bewegungen war eine so vollkommene, daß dieses Tonwerk, das wir nur mit dem kompliziertesten gotischen Bau vergleichen können, in staunenswerter Klarheit sich vor uns aufbaute, und dem entsprechend auch enthusiastisch aufgenommen ward.*)

---

*) Von der Frische und Energie der vom Tondichter eingehaltenen Tempi gibt die Thatsache sprechendes Zeugnis, daß diese Ouvertüre, welche bei der besten Aufführung, die wir von derselben außerhalb

Den Schluß des Konzertes bildete die begeisterte Apotheose der Liebe: Das Vorspiel (Liebestod) und der Schlußsatz (Verklärung) aus „Tristan und Isolde". — „Von der „schüchternsten Klage des unstillbaren Verlangens, vom zartesten „Erbeben bis zum furchtbarsten Ausbruch des Bekenntnisses „hoffnungsloser Liebe durchschreitet die Empfindung alle Phasen „des sieglosen Kampfes gegen die innere Glut, bis sie, ohnmächtig „in sich zurücksinkend, wie im Tode zu verlöschen scheint". — „Doch „was das Schicksal für das Leben trennte, lebt nun verklärt im „Tode auf. Über Tristans Leiche gewahrt die sterbende Isolde „die seligste Erfüllung des glühenden Sehnens: ewige Vereinigung „in ungemessenen Räumen, ohne Schranken, ohne Banden, un„zertrennbar!"

So Richard Wagners eigne Worte — denen wir nichts mehr hinzu zu fügen haben. Was er ausgesprochen über die erhabene Mission der Musik, „die, sobald sie uns erfüllt, die „höchste Ekstase des Bewußtseins der Schrankenlosigkeit erregt" — hier ist es ganz und voll erreicht. Hier wird das höchste Ziel eines musikalischen Kunstwerks zur That, und hier erreichte auch das Wagner-Konzert seinen Höhepunkt — und Schluß.

Wir müssen mit dem musikalischen Teil unseres Konzertberichtes notgedrungen hier abschließen, obgleich noch manches zu sagen wäre. Nur über die ausgezeichneten Leistungen der Mannheimer und Karlsruher Hofkapellen, welche mit ihren Konzertmeistern hier vereint wirkten, und durch freiwillig beigetretene, vorzügliche Kräfte zu einem Instrumentalkörper von einigen 70 Künstlern verstärkt waren — (als Harfenspieler wirkte z. B. der treffliche Tombo aus München mit) — seien einige Worte wohlverdientester Anerkennung hier noch beigefügt. Alle wirkten mit ersichtlicher Liebe und Begeisterung mit, alle leisteten ihr Bestes, und teilweise ganz Vorzügliches! Das Orchester war mit seinem Dirigenten wie zusammengewachsen, von ihm beseelt und inspiriert, jedem seiner Winke ohne Mißverstehen, ohne Schwanken folgend. Wohl muß es jedem tüchtigen Künstler zur Freude und zum Stolz gereichen, unter eines solches Meisters Leitung und bei solchen Werken mitzuwirken; aber bewundernswert bleibt es, wie dieser

München erlebten, — unter Levis Direktion in Karlsruhe, — 10 Minuten dauerte, unter Wagners Leitung nur wenige Sekunden über 8 Minuten in Anspruch nahm.

Meister innerhalb dreier Tage es zu erreichen vermochte, seinen durchaus neuen Stil des musikalischen Vortrags zweien ihm völlig fremden Orchestern so fest und sicher einzuprägen, als wenn diese nie eine andere Vortragsweise gekannt hätten.

Der schon in der Generalprobe sehr gut besetzte, bei der Aufführung aber übervolle, schöne Konzertsaal des Theaters war festlich geschmückt. Die Brüstung des Orchesterbaues zierten in Medaillons die Titel der Wagnerschen dramatisch-musikalischen Schöpfungen: „Rienzi", „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan und Isolde", „Meistersinger"; dazwischen prangten Lorbeerkränze, von der Mannheimer Hofbühne, dem Wagner-Komitee, den vereinigten Orchestern und von anderen Verehrern dem Meister gewidmet. Über dem Orchester thronte in großem Medaillon „der Ring des Nibelungen", mit „Rheingold", „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung". — So stand und wirkte der große Meister mitten unter seinen Werken.

Über den äußern Erfolg bedarf kaum es noch der Versicherung, daß derselbe sich von der ersten bis zur letzten Nummer zu einem einigen, stürmischen Triumph für Richard Wagner gestaltete. Am anhaltendsten und donnerndsten schien der Applaus und Hervorruf nach dem Kaisermarsch, der A dur-Symphonie und der Einleitung zu „Lohengrin" zu sein. Diese Werke hatte das festlich gestimmte und enthusiastisch erregte Publikum — das nicht nur aus Mannheim, sondern auch aus Heidelberg, Karlsruhe, Darmstadt, Mainz, Frankfurt rc., selbst aus Würzburg, Basel und München herbeigeeilt war — anscheinend zu seinen erklärten Lieblingen dieses Abends auserkoren.

Einen besondern Glanz erhielt das Konzert durch die Anwesenheit Ihrer Königlichen Hoheiten des Großherzogs, der Großherzogin, des Erbgroßherzogs, Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Prinzessin Wilhelm, nebst hohem Gefolge, höchstwelche zu dem Konzert mit Extrazug von Karlsruhe gekommen waren und vom Orchester mit rauschendem Tusch begrüßt wurden. In der Pause unterhielten sich die höchsten Herrschaften mit dem gefeierten Meister auf das huldvollste in längerem Gespräche, wobei das Großherzogliche Paar Seine höchste Anerkennung gegen den Dichter-Komponisten aussprach und über den Plan der Baireuther Festbühne Sich näher zu unterrichten geruhte.

Nach dem Konzert versammelten sich die Verehrer des Meisters,

Damen und Herren, zu einem solennen Festmahl im „Europäischen Hof“, dem Absteigequartier des Gefeierten. Als Richard Wagner und seine Gemahlin erschienen, wurden sie von begeisterten Hochrufen empfangen: sie nahmen mitten unter den Festgästen, gegenüber dem Wagner-Komitee, Platz, welches sich, wie schon durch die Gründung des Wagner-Vereins, so besonders noch durch die Veranstaltung dieses Festkonzertes, ein bleibendes Verdienst erworben, und in allen hierzu getroffenen Vorbereitungen ebenso große Begeisterung für die Kunst, als Energie, Geschmack und Umsicht bewiesen hat.

Ein Mitglied des Komitees, Herr Doktor Zeroni jun., richtete folgende Worte der Begrüßung an den Meister:

„Es fällt mir schwer, den Gefühlen hoher Begeisterung und lebhaften Dankes gegen den verehrten Meister, die uns alle heute durchdringen, mit Worten gerecht zu werden. Und doch drängt es uns Mitglieder vom Komitee insbesondere, heute auszusprechen, was uns bewegt. Seit dem Bestehen unseres Vereines hat der verehrte Meister unsere Bestrebungen, Hoffnungen, schwachen Anläufe zum Thun stets auf das fördersamste unterstützt, und heute krönt er unsere Wünsche durch seine persönliche Anwesenheit.

Es ist eine große Ehre und Auszeichnung nicht für uns allein, sondern für die Stadt, die wir bewohnen, wenn ein Mann, dessen Sinn und Zeit so großen Zwecken zugewandt ist, ein bedeutendes Opfer an Zeit und geistiger Thätigkeit darbringt, um uns in unserm beschränkten Kreise eine Freude zu bereiten. Wir können so kühn sein, unsere Stadt heute mit Baireuth in Parallele zu stellen. Beide Städte erscheinen als die auserlesenen. Baireuth erhält sein Festspiel zur Zeit der Sommersonnenwende, und wir feiern heute unsern Wagnertag (20. Dez.) zur Zeit der Wintersonnenwende. Damit hat Richard Wagner für unsern hiesigen Verein die altdeutsche Weihnacht wieder in ihr Recht eingesetzt, und alle Jahre werden wir dieses Fest erneuern, und hoffentlich der Meister wenigstens im Geiste mit uns.

Wie aber gefragt wird, was will Baireuth unter den Städten, so werden auch viele es unbegreiflich finden, warum gerade unsere Stadt einen Vorzug erhalten hat, und zwar werden diejenigen, die uns am besten kennen, am meisten erstaunt sein. Wie kommt es, daß eine Stadt, in der die Wissenschaft nur sehr bescheiden und die Kunst nur einseitig vertreten ist, die aber sonst ganz

den materiellen Interessen des Handels und der Industrie sich hingibt, für die Durchführung einer der schwierigsten Unternehmungen auf dem Gebiete der dramatischen Kunst als eine beachtenswerte Stütze erfunden wird?

Die Antwort darauf ist nicht in den Archiven des Wagner-Vereins zu finden, sondern wir müssen weiter zurückgehen. Die Verbindung unserer Stadt mit der Entwicklung des deutschen Dramas ist fast hundert Jahre alt. Am 15. Januar 1782 wurden in unserer Stadt zuerst in Deutschland Schillers Räuber aufgeführt. Damit war der dramatische Funke in Deutschland erwacht, und elektrisch verbreitete er sich von hier aus über alle deutschen Gaue. Im Leben der Nation war ein bedeutsamer Schritt geschehen, die erste dramatische That war gethan. Und unser heimischer Boden, vom Genius berührt, war in einen höhern Kreis aufgenommen, aus dem er nie mehr ganz heraustreten konnte. Es blieb etwas zurück in den Herzen, was die Stürme der nachfolgenden Jahre überdauerte. Der Genius sprüht unsterbliche Funken, die nie ganz verglimmen; und so hat das erhöhte Interesse am Theater vonseiten der hiesigen Bevölkerung, das dieses Institut unter den schwierigsten Verhältnissen immer zu schützen gewußt hat, gewissermaßen als letztes Lebenszeichen einer großen Zeit fortgewirkt.

Und wieder, fast ein Jahrhundert später, wird ein Drama geboren, groß, gewaltig, furchtbar. Nicht als erstes Jugendprodukt, sondern als Mannesprodukt, als das Lebenswerk eines großen Dichters tritt es auf; und nicht ein zufälliger, romanhafter Stoff, sondern der deutsche Stoff, die deutsche Heldensage, die deutsche Sage ist es, die zum ersten Male dramatisch lebendig wird. Die alten Heldengestalten sprengen die Decke eines Jahrtausend, und wir erkennen sie wieder, es sind die Unseren. Erschüttert werden wir gewahr, wie der Geist unserer Nation schon vorhanden war, ehe wir noch eine Geschichte hatten.

Was wunder, daß sich das alte Zucken wieder regt an dem Orte, wo es zuerst gepocht hat. Und als Frucht dieser Erregung entspringt zunächst ein praktischer Gedanke: der Wagner-Verein wird gegründet. Aber die praktische Seite dieses Gedankens, die sich erst noch zu bewähren hat, ist nicht die einzige, sondern das, worauf wir besonders stolz sind, ist, daß wir damit die Pflicht des Volkes gegen unsere Dichter bezeichnet zu haben glauben.

Die Stellung der Nation ihren großen Söhnen gegenüber muß jetzt eine andere sein, als im vorigen Jahrhundert. Während man früher gesungen hat: „Es soll der Sänger mit dem König gehen" muß es jetzt heißen: „Das ganze Volk soll mit dem Dichter gehn, er führt es auf der Menschheit Höh'n". Nicht einzelnen hohen Patronen, nicht den späten Enkeln wollen wir es überlassen, den Dichter zu würdigen, seinen hohen Zielen die Arme zu leihen; selbst wollen wir erleben, selbst mitthaten; das Prinzip der allgemeinen Wehrpflicht wollen wir ausdehnen auf das geistige Kampfesgebiet, wo das Schicksal unseres besseren Teils entschieden wird.

Dieser Gedanke wurde von Richard Wagner günstig aufgenommen, er hat geistige Beziehungen zwischen ihm und uns angeknüpft, und er hat ihn endlich in unsere Mitte geführt, um vor uns die zauberischen Tongebilde erstehen zu lassen, die nur er in seiner Gewalt hat, deren Eindruck ich nicht beschreiben kann noch will, auf den aber die Worte Goethes passen: „Ergriffen fühlt der Mensch das Ungeheure."

Auf welche Weise können wir nun dem Meister am besten unsern Dank bezeigen? Doch nur durch die That. Aber die Thaten reifen langsam im Laufe der Zeiten, und die That ist stumm. Heute aber sind wir zum Genießen aufgefordert, unsere Herzen sind weit geöffnet durch die große Freude, die uns bereitet worden; geben wir uns ganz diesen Empfindungen hin, jubeln wir unserm erlauchten Gaste zu und bekräftigen wir unsere Entschlüsse und Gesinnungen durch ein feuriges Hoch, das auch eine Art von Zukunftsmusik darstellen soll, das für jetzt und in Zukunft unsere tiefempfundene Harmonie, unsere tiefinnerste Übereinstimmung mit dem Geiste, den die Wagnersche Musik kundgibt, ausdrücken soll. Richard Wagner, der Retter der Musik in unsern Tagen, der Schöpfer des musikalischen Dramas, lebe hoch!"

Der Gefeierte war ersichtlich ergriffen von der ihm dargebrachten Huldigung. Fast unmittelbar nach dem Toast erhob er sich und erwiderte in der ihm eignen ernsten, eindringlichen und herzlichen Weise etwa folgendes: „Es sei ihm unmöglich, diese „Rede ohne Erwiderung zu lassen, in welcher mit großer Natür„lichkeit und in herzlichster Weise Gedanken von hoher Bedeutung „ausgesprochen wurden, die recht unmittelbar den Eindruck der „Ereignisse wiedergeben. Der Festredner habe seine (Richard

„Wagners) Beziehungen zu Mannheim tief empfunden, sinnig „gedeutet und ausgesprochen. Man habe gefragt, wie es komme, „daß er gerade hierher sich gewendet habe. Die große Vergangen- „heit Mannheims, der stets rege Sinn für Kunst und Künstler, „der hier herrscht, seien wohl für ihn schon Anziehungs- und „Anknüpfungspunkte gewesen. Es habe sich in ihm aber auch „ein eigner Sinn dafür ausgebildet, wo das Echte, das Deutsche „in Gesinnung und That zu suchen ist. Das findet man nicht in „den größten Städten, nicht in den Residenzen, sondern in den „Städten, wo echtes Bürgertum und echter Bürgersinn herrscht."

„Seit einer Reihe von Jahren wußte der Deutsche kaum „noch, wo für seine Sitte und Art die eigentliche Heimat zu finden „wäre. Das deutsche Wesen müßten wir oft nur erraten, wenn „es sich nicht in unseren großen Denkern, Dichtern und Musikern „so herrlich bekundet und erhalten hätte, und wenn wir nicht „wüßten, daß der fruchtbringende Boden für ein festbegründetes „bürgerliches Dasein auch der für unsere echt nationale Gesinnung „sei und bleibe, während alles, was nach außen strebt, in Ge- „sinnung und That unnational werde. — Man habe ihn oft „verwundert gefragt, wie es komme, daß er das kleine Baireuth „als Stätte für sein Festtheater sich auserlehen habe. Diesem „kleinen Ort den Vorzug vor weit größeren zu geben, haben ihn „dieselben Gründe bestimmt. Zudem liegt Baireuth mitten im „Herzen Deutschlands, von allen Seiten leicht erreichbar, und zu- „gleich in Bayern, dem Lande, dessen König ihm so große Huld „bewiesen. Des Königs Gnade verdanke er es, daß es ihm „gegönnt war, seine Werke in Ruhe und ohne Sorgen ununter- „brochen zu vollenden. Damit aber die Gedanken zur That „werden konnten, bedurfte er der Mithilfe enthusiastischer Freunde, „die sich um ihn scharten. Korporativ ist Mannheim der „erste Ort gewesen, der ihm hierbei in selbständiger Initiative „entgegenkam. Die Mannheimer haben in ihm zuerst den Glauben „an die praktische Verwirklichung seiner Pläne befestigt, sie haben „ihm bewiesen, wo für den deutschen Künstler der wahre Boden „zu suchen ist: im Herzen der Nation. Schon der Name be- „zeichne Mannheim als einen Ort, wo „Männer heimisch" sind; „Baireuth aber sei ein durch die Kultur noch unentweihter, „echt jungfräulicher Boden für die Kunst. Aus der Verbindung „beider soll ein neues, jugendlich kräftiges Kunstleben entsprießen.

„Dies hoffe er zuversichtlich, und bringe ein Hoch aus auf die „Freunde seiner Kunst in Mannheim, auf die ersten Gründer und „Vorsteher des Wagner-Vereins!"

Begeisterter Jubel anwortete diesen, in ihrer unmittelbaren Wirkung von allen tief empfundenen Worten des Meisters. Andere Toaste schlossen sich an: so von Hrn. Doktor Werther, der in schwungvoller Rede die deutsche Kunst und ihren Repräsentanten, Richard Wagner, feierte; von Hrn. Wengler, der die Jugend als die Trägerin des Enthusiasmus pries, welche allem Großen und Schönen begeistert entgegenkommt; von Hrn. Doktor Fuchs, der in gebundener Rede den Meister besang. — Mitten in dem Festjubel ertönte Musik und Gesang. Die vereinigten Männergesangvereine Mannheims brachten Richard Wagner ein Fackelständchen mit Instrumentalbegleitung; erst im Hofe, dann im Saale selbst sangen sie den Festgruß „An die Künstler" von Mendelssohn, einen Chor von Marschner, u. a. Ein Mitglied, Herr H. Schmidt, brachte ein begeistertes Hoch! auf Richard Wagner aus, das von diesem in herzlichen Worten bedankt und erwidert ward.

So endeten die Mannheimer Wagner-Festtage in gehobener, fröhlichster Stimmung. — Der 20. Dezember 1871 wird aber nicht nur für Mannheim ein unvergeßlicher sein, sondern auch für die Kunstgeschichte unserer Zeit ein bemerkenswerter bleiben. Denn dieses Konzert wird das letzte sein und bleiben, das Richard Wagner, außerhalb Baireuth, selbst geleitet hat. Erst in Baireuth werden seine Freunde und Verehrer ihn wiedersehen, dann aber sein größtes Werk als reichstes, kostbarstes Geschenk aus seiner eigenen Hand empfangen.

Bayreuther Festspiel-Briefe.

(1876.)

I.

Der 13. August des Jahres 1876 wird in den Annalen der Kunstgeschichte als einer der bedeutungsvollsten und folgewichtigsten für die Entwicklung der Kunst unseres Jahrhunderts für immer verzeichnet stehen. An diesem Tage wurde — man darf sagen, im Angesicht der zivilisierten Welt, — zum ersten Male das Vorspiel zur Nibelungen-Trilogie aufgeführt, bei Anwesenheit des deutschen Kaisers und einer ganzen Reihe deutscher Fürsten, in Gegenwart eines Publikums von Künstlern und Schriftstellern, einer Aristokratie des Geistes und der Geburt, wie sie wohl noch niemals in einem Festsaale beisammen gesessen haben.

Die Repräsentanten der Intelligenz von ganz Europa lauschten mit gespanntester Aufmerksamkeit und doch ohne alle Ermüdung während fast $2^1/_2$ Stunden in ununterbrochener Folge einem Kunstwerke, wie noch keins gesehen und gehört wurde, einer Schöpfung, deren Ausführung jahrzehntelang bezweifelt, bebespöttelt, ja geradezu für unmöglich erklärt wurde; einem Werke von so riesenhaften Dimensionen und so neuem und kunstvollem Bau, daß es des begeisterten Zusammenwirkens von Hunderten der hervorragendsten Künstler bedurfte, um es ins Leben zu

rufen. Alles mußte hierzu neu geschaffen werden: das Festspielhaus, der Orchesterbau, die Szenerie, die Maschinen sowohl, wie der Stil der dichterischen und musikalischen Ausführung und der dramatischen Darstellung.

Es bedurfte des Genie's eines Richard Wagner, um ein solches Werk zu erfinden; es bedurfte einer so gewaltigen Schöpferkraft, um es auszuführen; es bedurfte aber auch seiner Energie und seines unerschütterlichen Glaubens an das Ideal, um es gleichsam aus nichts hervorzuzaubern. Und was er uns geschenkt hat, als unverlierbares Gut, ist ein deutsches Nationalwerk, wie wir noch keins besitzen: Auferstehung der deutschen Götter- und Heldenwelt in neuer Form und künstlerischer Vollendung. Was für das klassische Griechenland die dramatische Darstellung seiner Sagenkreise und die olympischen Spiele waren, das wurde für unsere Zeit die von Wagner geschaffene Nibelungen-Tetralogie.

Ich müßte weit ausholen, wenn ich einerseits Richard Wagners ästhetische Theorie, anderseits den Stoff, wie er ihn vorfand und mit wunderbarer Gestaltungskraft für unsere Zeit geschaffen, im einzelnen hier darlegen wollte. Für den Moment kann es sich nur darum handeln, die Art zu schildern, wie er diese Riesenaufgabe löste, sowie den Eindruck, den dieses echte „Kunstwerk der Zukunft" macht. Ich nenne es so, nicht etwa weil (wie die hämischen und kleinlichen Gegner es deuten wollen) hier eine „Musik" geboten wird, die man erst in der Zukunft verstehen wird, — im Gegenteil es ist ein Werk, das auf jeden, auch den Laien, sofort seine volle Wirkung übt und von niemand unverstanden bleiben wird. Ich nenne es so, weil hier das Normalwerk geschaffen ist, welches unserer deutschen Kunst für die Zukunft die idealen Bahnen vorzeichnet, welche sie einschlagen muß, um das Höchste zu erreichen: eine Wiedergeburt der klassischen Tragödie im Geiste der Musik.

Schon das Festspiel-Haus macht einen weihevollen Eindruck. Genial in der Konzeption, einfach und edel in der Ausführung, erhebt es sich freistehend auf einem Hügel bei Baireuth, in seinen Formen sofort seinen Zweck uns verkündend. Der Zuschauerraum ist der einfache amphitheatralische Aufbau des griechischen Theaters. Die Bühne ist vom Zuschauerraum durch einen breiten, tiefen und anscheinend leeren Raum getrennt, welcher der „Orchestra"

des griechischen Theaters vollkommen entspricht, denn in seiner Tiefe birgt er das unsichtbare Orchester, dessen Wirkung eine wahrhaft zauberhafte ist. Zart gedämpft, nie zu laut und doch immer vollkommen klar und rein, quillt der Tonstrom des wundervollen Orchesters von 138 Künstlern aus unsichtbarer Tiefe hervor, begleitet jede Bewegung, jede Betonung der Darstellenden mit seiner symbolischen Tonsprache und entwickelt ein Leben, eine Farbenpracht, welche die Vorgänge auf der Bühne in das glänzendste Licht stellt, ohne sie doch je zu verdunkeln. Denn die Akustik des Hauses ist so vorzüglich, daß kein Sänger, selbst beim stärksten polyphonen Zusammenklang aller Instrumente, irgendwie gedeckt wird; man versteht jede Silbe, man hört jeden Ton, und der Gesang ist von idealer Schönheit und einer nie gehörten Fülle des Tones.

Allerdings sind auch die schönsten Stimmen der deutschen Bühnen hier vereinigt: Frau Materna, die Schwestern Lehmann, Frl. Scheffzky, Frl. Weckerlin, Niemann, Vogel, Betz, Hill; aber selbst die weniger ausgiebigen Organe finden in diesem akustischen Musterbau Gelegenheit, sich so vorteilhaft als möglich zu zeigen. Das Haus ist nach den Angaben von Wagner und Semper (der Aufriß erinnert an das neue Dresdener Theater) von Baumeister Brückwald in Dresden entworfen; die Maschinen sind von Brand in Darmstadt, die Dekorationen, nach dem Plane von Hoffmann in Wien, von Brückner in Koburg, die Kostüme von Professor Döpler in Berlin. Die hervorragendsten Kräfte haben sich hier vereinigt, um auch in dekorativer Hinsicht Vollendetes zu bieten. Durchaus neu ist u. a. die Anwendung natürlicher Wasserdämpfe, welche, durch elektrisches Licht beleuchtet, bei den Umwandlungen und „Wundern“ auf den Szenen vorzügliche Dienste leisten.

Betrachten wir jetzt die Dichtung und Musik zum „Rheingold“ näher.

Die Instrumentaleinleitung zum „Rheingold“ sagt uns sofort, daß wir vor einem Kunstwerke stehen, welches seine eignen Gesetze hat; daß es sich hier um etwas anderes, als um eine „Oper“ handeln muß. Hier wird die Einleitung nur durch einen kolossalen Orgelpunkt von 136 Takten auf dem Es dur-Dreiklang gebildet. In den tiefsten Bässen, dunkel und unbestimmt beginnend, werden die darauf gebauten Figuren nach und nach

immer lebendiger und durchsichtiger; sie durchdringen und umschlingen sich, erscheinen immer breiter und gewaltiger — wir haben das Bild eines mächtigen Stromes vor uns, der auf und ab wogend majestätisch anschwillt, und weiter und weiter sich verbreitet.

Inmitten dieser Tonwogen hebt sich der Vorhang — wir sind in der That „auf dem Grunde des Rheins". Die Bühne scheint in ihrer ganzen Höhe vom wogenden Gewässer erfüllt, das rastlos ab und zu strömt. Eine grünliche Dämmerung, die nach oben lichter, nach unten dunkler wird, läßt uns erst nach und nach die Umrisse von steilen Felsenmassen erkennen, die aus der dunklen Tiefe emporragen. Um das höchste Riff, das in der Mitte bis in die hellste Wasserflut aufsteigt, kreisen schwimmend, bald auf und nieder tauchend, bald sich neckisch verfolgend, die drei Rheintöchter Woglinde (Lilli Lehmann), Wellgunde (Marie Lehmann) und Floßhilde (Minna Lammert) — die ihre schwierige Aufgabe vortrefflich lösten.

Überhaupt erzielte diese erste Szene in jeder Hinsicht, malerisch-szenisch wie musikalisch, eine vollkommene Wirkung. Dekoration, Beleuchtung und Bewegung erzeugten eine möglichst vollkommene Täuschung, und die ganze, auch musikalisch entzückende Szene hat auf alle einen wahrhaft magischen Eindruck gemacht.

Die Rheintöchter hüten „des Goldes Schlaf"; ihr heiterer Wechselgesang ist von unbeschreiblichem Reiz. — Das harmlose Spiel wird von Alberich (Hill), dem häßlichen Nibelungenzwerg, unterbrochen, der aus den Abgründen Nibelheims emporsteigt, den Wassermädchen erst mit Wohlgefallen zuschaut, dann aber, begehrlich werdend, die eine oder andere zu fangen sucht. Anfangs vor dem Feinde bangend, werden die Nixen mutwillig, sobald sie gewahren, daß er „verliebt" ist. Woglinde und Wellgunde entschlüpfen behende seinen ersten Angriffen und verspotten den lüsternen Zwerg; Floßhilde stellt sich gefügiger und läßt sich umarmen, um sodann den widerwärtigen Freier nur um so ärger zu verhöhnen.

Das grausame Spiel, das den wilden Alberich immer wütender macht, wird plötzlich durch das Erwachen des Rheingoldes unterbrochen, das auf der Höhe des Riffs in blendendem Glanze leuchtet und mit seinem goldenen Lichte die ganze Flut

erhellt. Die instrumentalen Klänge des Orchesters sind hier von wahrhaft blendendem Zauber. Die Rheintöchter umkreisen das Riff und begrüßen das Gold jubelnd in einem reizenden Liede mit dem Rheingold-Motiv.

Alberich, der diesen Vorgängen mit Staunen gefolgt ist, entlockt den arglosen Schwestern leicht das Geheimnis des Goldes und seiner Macht, sowie die Bedingung, die an seinen Besitz geknüpft ist.

„Der Welt Erbe
Gewänn' ich zu eigen durch dich!
Erzwing' ich nicht Liebe,
Doch listig erzwing' ich mir Lust."

ruft Alberich wütend aus und erklettert das Riff:

„Das Gold entreiß' ich dem Riff,
Schmiede den rächenden Ring:
Denn, hör' es die Flut —
So verfluch' ich die Liebe!....."

Mit dem geraubten Gold stürzt Alberich jäh in die Tiefe — die Nixen schreiend ihm nach — dichte Nacht bricht herein — Aufruhr im Orchester.

Allmähliche Verwandlung, vom Orchester stetig begleitet. Die Wogen gehen in Gewölke über, das sich nach und nach in feinen Nebel verliert. Wir erblicken im Hintergrund eine große Burg auf steilem Felsgipfel in Morgenbeleuchtung, im Vordergrund eine freie Gegend auf Bergeshöhen; zwischen beiden ein tiefes Thal, durch welches der Rhein fließt.

Wotan (Betz) ruht schlafend im Vordergrund, Fricka (Frau Grün), seine Gemahlin — die Beschützerin der Ehen — weckt ihn hastig auf und zeigt ihm staunend die vollendete Götterburg, deren stolzes, prachtvolles Walhalla-Motiv im Orchester sofort in seiner ganzen Breite, aber noch gedämpft erklingt. Wotan versinkt in freudiges Anschauen des Riesenwerks, das Fasolt (Eilers) und Fafner (Reichenberg) auf sein Geheiß erbauten. Fricka aber denkt mit Schrecken an den dafür bedungenen Lohn. Durch Vertrag ist den trotzigen Riesen der Besitz von Frickas Schwester, Freia (Frl. Haupt) — der Göttin der Liebe, der Jugend, des Frühlings — von Wotan verheißen worden; Wotan ist jedoch keineswegs gesonnen, den Vertrag zu halten.

Schon stürzt Freia angstvoll und schutzflehend herbei; sie wird von den Riesen verfolgt, welche Wotan ruhig erwartet, da er auf Loges (Vogel) List rechnet, der versprochen hat, Freia zu lösen. — Die Riesen Fasolt und Fafner kommen, mit großen Keulen bewaffnet, über den Rhein herüber, um ihren Lohn zu holen; ein höchst charakteristisches, wuchtig und schwer einherschreitendes Motiv begleitet sie stets im Orchester. Als Wotan sich weigert, Freia auszuliefern, warnt Fasolt ihn; denn

„Was du bist,
Bist du nur durch Verträge.“

Er kündigt ihm den Frieden auf, wenn der Vertrag nicht sofort erfüllt wird.

Die Verschiedenheit des Charakters beider Riesen gibt sich in den Beweggründen kund, weshalb sie Freia begehren. Fasolt will nur

„Ein Weib gewinnen,
Das wonnig und mild
Bei uns Armen wohne“.

Des tückischen Fafners Gedanken gehen aber weiter. Er will durch Freias Besitz die Götter verderben. Denn

„Gold'ne Äpfel
Wachsen in ihrem Garten;
Sie allein weiß
Die Äpfel zu pflegen“,

deren Genuß ewige Jugend verleiht. Ist Freia entführt, so werden die Götter alt und schwach, und schwinden hin.

Donner (Kögel) und Froh (Unger) eilen herbei, um die Göttin von den Riesen zu befreien; Donner schwingt seinen Hammer und dringt auf die Riesen ein; Wotan aber streckt seinen Speer, „der Verträge schützt“, zwischen den Streitenden aus. Da erscheint zur rechten Zeit Loge, der Gott des Feuers und der Lüge, der Mephistopheles der alten Götter. Loge, der hinterlistige Verderber, hat ein höchst charakteristisches, unheimlich flackerndes, „irrlichterierendes“ Motiv im Orchester, das später, im Feuerzauber in der „Walküre“, noch eine bedeutende Rolle spielt.

Loge hat den schlimmen Handel mit den Riesen geschlossen ihn zu schlichten, weicht er jetzt arglistig aus.

„Ersatz für Freia zu suchen,
Sucht' ich umsonst,
Und sehe nun wohl,
In der Welten Ring
Nichts ist so reich
Als Ersatz zu muten dem Mann
Für Weibes Wonne und Wert."

Die ganze Erzählung Loges ist überaus reich an musikalischen Schönheiten. Hier brach auch der erste Applaus stürmisch los. Loge berichtet weiter vom Schicksal des Rheingoldes und wie Alberich es den Rheintöchtern raubte, die sich durch Loge jetzt an Wotan mit der Bitte wenden, es ihnen wieder zu geben.

Die Riesen haben aufmerksam zugehört. Sie gönnen das Gold dem Nibelung, mit dem sie in stetem Kampfe liegen, nicht. Auch die Götter tragen Verlangen nach des Goldes Besitz, dessen Runenzauber ihnen jetzt Loge enthüllt. „Den Ring muß ich haben!" ruft Wotan aus. Loge rät ihm zum Raub.

„Was ein Dieb stahl,
Das stiehlst du dem Dieb!"

Fafner erkennt sofort, daß ihm der Zauberring mehr nützt, als Freia. Die Riesen verlangen jetzt das Rheingold; damit werde Freia gelöst. Als Wotan diese Forderung mit Entrüstung zurückweist, ergreifen die Riesen die Göttin und führen sie fort. Bis zum Abend hüten sie sie als Pfand; liegt bis dahin nicht das Rheingold als Lösung für sie bereit, so ist Freia für immer verfallen.

Kaum ist Freia verschwunden, so erfüllt ein fahles Licht die Bühne; die Götter werden bleich und matt. Loge sagt ihnen höhnend den Grund: weil sie heute von den goldnen Äpfeln Freias noch nicht genossen; des Gartens Pflegerin ist nun verpfändet und ohne die Äpfel erstirbt der Götter Stamm. Dies ist entscheidend. Wotan ruft:

„Auf, Loge! Hinab mit mir!
Nach Nibelheim fahren wir nieder.
Gewinnen will ich das Gold."

Beide verschwinden in einer Schwefelkluft, aus der dichte Dämpfe aufsteigen. Bald erfüllt der Dampf die ganze Bühne und macht alle unsichtbar. Schwarzes Gewölk breitet sich aus, in dem rote Blitze unheimlich aufzucken. Der Feuerschein wird

immer mächtiger; man hört in der Ferne die rhythmische Arbeit auf großen und kleinen Schmiede-Amboßen, bald allein, bald vom Orchester mit einem rastlos arbeitenden Motiv (Mimes Motiv) begleitet. — Der Moment dieser Verwandlung ist von ganz gewaltiger Wirkung. Die Phantasie versetzt den Zuschauer in eine riesige Cyklopenwerkstätte, in der unterirdische Gewalten unheimliche Werke vollbringen: wir sind in Nibelheim, der Unterwelt des Nordens.

Wildes, finsteres Steingeklüft starrt von allen Seiten empor und mündet in enge Höhlen aus, die sich in der Tiefe verlieren. Alberich zerrt den jammernden Mime (Schlosser), seinen Bruder, aus einer Seitenschlucht hervor. Er zwingt ihn, den unsichtbar machenden „Tarnhelm" auszuliefern, den der kunstreiche Nibelung auf des Bruders Geheiß geschmiedet hat, aber schlau für sich selbst behalten wollte. Alberich erprobt sofort seine Zauberkraft, macht sich unsichtbar, geißelt Mime für den beabsichtigten Betrug und eilt dann drohend zu den andern Nibelungen, um sie zu unausgesetzter Arbeit für ihn zu zwingen.

Als Mime allein, stöhnend am Boden liegt, erscheinen Loge und Wotan in der Schlucht. Mime klagt ihnen seine Not (Schmiedelied) und verrät das Geheimnis des Tarnhelms, das er selbst leider zu spät erfahren. — Alberich naht drohend sich wieder; er treibt mit der Geißel eine Schar Nibelungen vor sich her, die mit goldenem Geschmeide beladen sind, das sie zum Horte häufen müssen.

Alberich ist gegen die in sein Reich eingedrungenen Götter sehr mißtrauisch, doch, im Vertrauen auf seine Macht, trotzt er ihnen und prahlt in seinem Übermut gegen Loge, dem er alles sagt, was dieser wissen will.

Loge stellt sich ungläubig und verlangt von Alberich eine Probe seiner Macht. Um den Neid der Götter zu erregen, verwandelt sich der Nibelung vor ihren Augen in einen Lindwurm. Loge verlangt aber noch eine zweite Probe; weit schwerer, als in Riesengestalt zu erscheinen, sei es, sich klein zu verwandeln. Alberich geht in die Falle — er erscheint als kleine Kröte — Wotan setzt seinen Fuß rasch auf die Kröte, Loge streift Alberich behend den Tarnhelm ab, der Nibelung ist gefangen. Gebunden und geknebelt wird er von den Göttern in der Schlucht aufwärts geschleppt.

Abermalige Verwandlung, nur in umgekehrter Weise, wie zuvor. Sie führt uns wieder an den Schmieden vorbei nach der Oberwelt zurück. Wir sind wieder auf der Höhe am Rhein; die Götterburg liegt jetzt in Nebelschleiern verhüllt.

Wotan und Loge, den gebundenen Alberich mit sich führend, steigen aus der Kluft empor. Sie zwingen den sich Sträubenden, den ganzen Hort durch das Heer der Nibelungen herbeischaffen zu lassen. Loge wirft auch noch den Tarnhelm zur Beute, und nun glaubt Alberich, sich vollständig gelöst zu haben. Er verlangt trotzig seine Freiheit und tröstet sich damit, daß er ja den Ring behalte, dessen Macht ihm alles wieder verschaffen kann. Entsetzen erfaßt ihn aber, als Wotan auch den Ring verlangt; eher will er sein Leben lassen, als diesen Ring. Umsonst. Wotan entreißt ihm das Kleinod mit Gewalt und steckt es an seinen Finger:

„Nun halt' ich, was mich erhebt,
Der Mächtigen mächtigster Herr!"

Alberich bricht mit wildem Aufschrei zusammen, rafft sich aber, seiner Banden nun ledig, mit wütendem Lachen wieder auf und sammelt noch einmal seine ganze Kraft:

„Wie durch Fluch er mir geriet,
Verflucht sei dieser Ring!
Gab sein Gold mir Macht ohne Maß,
Nun zeug' sein Zauber Tod dem, der ihn trägt!"

Als der Zauberspruch vollendet, verschwindet Alberich schnell in der Schwefelkluft. — Fricka, Donner und Froh eilen herbei; auch die Riesen nahen sich schon mit ihrer holden Gefangenen. Freias Nähe verleiht den Göttern frische Jugendkraft; Froh schildert das wonnige Gefühl ihrer Wiederkehr.

Den Riesen wird der Nibelungenhort jetzt als Lösung aufgeschichtet. Fasolt verlangte so viel Gold, daß es die blühende Gestalt von Freia, die er nur widerstrebend zurückgibt, ihm ganz verdecke. Das Maß wird also nach Freias Gestalt gestellt, während die Götter, zornig über die erlittene Schmach, die Riesen zur Eile treiben und Donner sie bedroht. — Der Hort ging auf; aber noch schimmert Freias Haar hindurch: Loge muß auch den Tarnhelm dazu werfen, um das Maß zu füllen. Da entdeckt der spähende Fasolt, der sich von Freia noch immer nicht trennen

will, abermals eine Lücke im Hort, durch welche Freias Auge ihm strahlt. Fasner verlangt dafür als Lösung den Ring, den Wotan am Finger trägt. Wotan verweigert ihn stolz und fest:

„Um alle Welt
Nicht fahren lass' ich den Ring."

Da zieht Fasolt wütend Freia hinter dem Horte hervor; nun soll sie ihm für immer folgen. Aufs neue droht der Kampf zu entbrennen: da verfinstert sich plötzlich die Bühne. Aus der Felskluft zur Seite bricht ein bläulicher Schein hervor; Erda — die Göttin der Unterwelt, Mutter der Schicksalsgöttinnen, welche alles weiß und von welcher alles Sein ausströmt — steigt empor. — Feierlich und ernst warnt sie Wotan vor dem Fluche des Ringes:

„Rettungslos dunklem Verderben
Weiht dich sein Gewinn.
Ein düstrer Tag dämmert den Göttern:
Dir rat ich — meide den Ring!"

Wotan will noch mehr von ihr wissen — sie entzieht sich aber seinen Fragen und verschwindet. Eine großartige, ergreifende Szene. — Wotan kämpft noch mit sich; endlich faßt er den großen Entschluß, den Ring zu lassen. Er wirft ihn auf den Hort.

„Zu uns, Freia! Du bist befreit:
Wieder gekauft, kehr' uns die Jugend zurück!
Ihr Riesen, nehmt euren Ring!"

Der musikalische Ausdruck dieses bedeutenden Wendepunktes in dem Geschick der Götter ist von ergreifender Wirkung.

Bei der Teilung des Horts geraten die Riesen sofort in Streit. Fafner will alles an sich reißen; Loge rät Fasolt, ihm den ganzen Hort zu lassen, nur nicht den Ring; Fasolt entreißt also Fafner das Kleinod. Dieser erfaßt wütend seine Keule, streckt Fasolt mit einem Schlage zu Boden und entreißt dem Sterbenden den Ring wieder.

Alle Götter stehen entsetzt. Wotan ruft erschüttert aus:

„Furchtbar nun erfind' ich des Fluches Kraft!"

Brudermord ist seine erste, fast unmittelbare Folge.

„Was gleicht, Wotan, wohl deinem Glück?
Deine Feinde, sieh, fällen sich selbst,
Um das Gold, das du vergabst."

tröstet Loge den sinnenden Wotan, den Sorge und Furcht ergreifen:

„Wie sie zu enden, lehre mich, Erda;
Zu ihr muß ich hinab!“

Doch jetzt gilt es vor allem, von der Götterburg Besitz zu ergreifen, deren Bau mit so bösem Zoll gezahlt wurde.

Donner steigt auf den höchsten Fels und schwingt seinen Hammer; er ruft die Wolken herbei, sammelt sie zum blitzenden Wetter und verschwindet im Gewitter. Sein Hammer fährt nieder, ein Blitz entfährt den Wolken, heftiger Donnerschlag folgt. Die Wolken verschwinden, die Luft ist frei; über das Rheinthal wölbt sich ein Regenbogen zur Götterburg hinüber.

Der Regenbogen bildet die Brücke, auf der die Götter zur Walhalla hinüberschreiten. Wotan begrüßt feierlich die Burg und ladet die Götter ein, mit ihm in Walhalla zu wohnen. Loge folgt ihnen gelassen:

„Ihrem Ende eilen sie zu,
Die stark im Bestehen sich wähnen!
Zur leckenden Lohe mich wieder zu wandeln
Spür' ich lockende Lust;
Sie aufzuzehren, die einst mich gezähmt,
Statt mit den Blinden blöd' zu vergehen,
Nicht dumm dünkte mich das.“

Das tragische Ende, die „Götterdämmerung“, ist hiermit schon angedeutet. Auch aus der Tiefe des Rheins tönen warnende Klagen herauf; die Rheintöchter lassen noch einmal ihre reizenden Stimmen vernehmen; sie klagen um das verlorene Gold:

„Traulich und treu ist's nur in der Tiefe,
Falsch und feig ist, was dort oben sich freut!“

Unbekümmert um ihre Klagen schreiten die Götter unter den siegreichen Klängen des majestätisch sich entfaltenden Wotanmotivs der Walhalla zu. —

II.

Der zweite Festspiel-Tag ist nun vorüber: er hat die Erwartungen, die der erste erweckt, noch übertroffen. Alles gelang auf das vollkommenste, und der Eindruck, den man empfangen,

war ein wahrhaft erschütternder, man darf sagen, einziger. Der erste und dritte Akt der „Walküre" zählt zu dem Schönsten, was Wagner geschaffen — wie nach diesen noch eine Steigerung an den nächsten Abenden möglich sei, ist schwer zu fassen, und doch verheißen uns dies alle, die so glücklich waren, schon der Generalprobe beizuwohnen.

Wunderbar ist die Einheit der Stimmung in diesem Werke im tiefsten aufregend die Leidenschaftlichkeit, die hier herrscht, erschütternd das Schicksal, das hier waltet. Im zweiten Akt ist es die Szene, wo die Walküre Brünnhilde dem verfolgten Siegmund als Todesverkünderin erscheint, welche alle überragt. Seit der griechischen Tragödie ist eine Szene von ähnlicher Erhabenheit nicht geschaffen worden. Von höchster poetischer Schönheit ist die Dichtung und von packender Gewalt die Musik.

Rechnet man hierzu die vollendete Aufführung von Künstlern wie Frau Materna, Frln. Scheffzky, Niemann und Betz, die zauberhafte Wirkung des Orchesters, den künstlerischen Eindruck der Szenerie, so ist die Erregung begreiflich, in welche ohne Ausnahme alle Hörer versetzt wurden. Es herrscht nur eine Stimmung, daß die „Walküre" das „Rheingold" noch überragt. Jede Gegnerschaft schlägt sie zu Boden. Hier ist das Ziel des idealen Musikdramas in höchster Vollkommenheit erreicht.

Betrachten wir die drei Akte im einzelnen näher:

Als nach einem kurzen Orchestervorspiel von heftiger stürmischer Bewegung der Vorhang zum erstenmal sich hebt, blicken wir in das einfache, aber malerische Innere eines altdeutschen Wohnraumes.

Unter dem verhallenden Donner eines abziehenden Gewitters wird die Thür aufgerissen. Siegmund (Niemann) tritt hastig, auf der Flucht, ein; ermattet wirft er sich am Herd nieder, die Besinnung verläßt ihn.

Sieglinde (Frl. Scheffzky) kommt aus dem Seitengemach; sie glaubt ihren Eheherrn Hunding heimgekehrt und gewahrt verwundert einen Fremden. Doch bringt sie dem Verschmachtenden Wasser zur Labung und forscht besorgt, ob er verwundet sei. Gegenseitige Teilnahme gibt sich sofort zwischen beiden zu erkennen, von der Musik in prachtvollen Zwischenspielen mit immer größerer Erregtheit zum Ausdruck gebracht. Als Sieglinde ihrem Gast das Horn mit Met gefüllt und zugetrunken hat, wendet er sich rasch zum Abschied — denn

„Mißwende folgt mir, wohin ich fliehe;
Mißwende naht mir, wohin ich mich neige!“

Da ruft Sieglinde im heftigen Selbstvergessen ihm nach:

„So bleibe hier!
Nicht bringst du Unheil dahin,
Wo Unheil im Hause wohnt!“

Siegmund forscht erschüttert in Sieglindes Mienen — er will jetzt bleiben, um Hunding zu erwarten. — Schon diese Exposition ist so stimmungsreich und ergreifend, daß sofort das tiefste Interesse für die beiden vom Schicksal schwer Verfolgten uns erfassen muß.

Hunding (Hr. Eilers) kehrt gewaffnet zurück; er gewährt dem Fremdling das Gastrecht, wenn auch nicht ohne Mißtrauen; mit Verwunderung entdeckt er die Ähnlichkeit in den Zügen beider. Das Nachtmahl wird gerüstet; auf Hundings Frage, wen als Gast er berge, zögert Siegmund mit der Antwort: erst auf Sieglindes Begehren erzählt er, daß er ein „Wälsung“ sei.

Wälse, sein Vater, wurde von dem Geschlechte der Neiding hart befehdet; von der Jagd einst heimkehrend, fanden Vater und Sohn ihr Haus verbrannt, die Mutter erschlagen, die Zwillingsschwester geraubt; geächtet flohen beide in den Wald. Im weiteren Kampfe verliert er auch noch des Vaters Spur; nur ein leeres Wolfsfell findet er im Forst. Da trieb es ihn aus dem Walde fort; er suchte die Menschen auf, doch folgte das Unheil ihm nach.

„Drum muß ich mich Wehwalt nennen,
Des Wahns waltet ich nur.“

Eine Maid, die zur Ehe gezwungen werden sollte, rief ihn um Schutz an. Er erschlug im Kampfe ihre Brüder; auch sie selbst wurde ein Opfer der Rächer, deren Übermacht ihn so hart bedrängte, daß er zuletzt, seiner Waffen beraubt, fliehen mußte und nun hier in Hundings Haus Schutz fand. — Diese Erzählung ist wieder eines der Meisterstücke der Wagnerschen Kunst. —

Da erhebt sich Hunding finster. Er selbst gehört zur Sippe der Erschlagenen; auch er zog aus, um Rache dafür zu nehmen, und findet nun den flüchtigen Frevler im eignen Hause. Heute bot er ihm Gastrecht, jedoch auf morgen fordert er ihn zum Kampfe. — Hunding begehrt von Sieglinde gebieterisch den Nachttrunk und verläßt mit ihr drohend den Saal, während Sieglinde sich stumm aber vergeblich bemüht, den Gastfreund auf eine Stelle im Eschenstamm bedeutungsvoll hinzuweisen.

Siegmund bleibt allein am Herd zurück; er ist waffenlos, und doch verhieß ihm sein Vater, daß er einst in höchster Not ein Schwert finden würde. Da fällt der Schein des erlöschenden Feuers auf den Eschenstamm, an dem man jetzt deutlich einen Schwertgriff gewahrt. Doch versteht Siegmund das Zeichen noch nicht; er versinkt wieder in wonnige Erinnerung an das Weib, deren Blicke sein Herz so wunderbar berührten — ein köstlicher Monolog, voll des mannigfaltigsten Reizes in den auf und ab wogenden Empfindungen.

Da kehrt Sieglinde heimlich zu dem Verfolgten zurück. Sie hat Hunding einen Schlaftrunk gegeben, der ihn betäubt; nun treibt sie den Gast zur Flucht. Zuvor aber zeigt sie ihm das Schwert, das bis zum Heft im Eschenstamm haftet; dem Stärksten allein ist die Waffe bestimmt. Als Sieglinde mit dem ungeliebten Gatten, an welchen Schächer sie verschenkten, inmitten der Gäste beim Hochzeitsmahle saß, da trat ein fremder Greis herein, dessen Hut das eine Auge bedeckte, während das andere wunderbar strahlte. — (Das im Orchester eintretende Motiv sagt uns sogleich, daß dieser Fremde Wotan gewesen sei.) — Er schwang ein Schwert und stieß es in den Eschenstamm bis zum Heft. Dem sollte der Stahl gehören, der aus dem Stamm es zöge. Keiner von allen vermochte es bis jetzt; Sieglinde weiß, daß das Schwert für ihren Rächer und Retter allein bestimmt sei.

Da umfaßt sie Siegmund mit feuriger Glut:

„Dich, selige Frau
Hält nun der Freund,
Dem Waffe und Weib bestimmt!“

Sieglinde fährt erschrocken zusammen und reißt sich los. Durch einen Windstoß ist die hintere Thür aufgesprungen; man schaut hinaus in eine herrliche Frühlingsnacht; der Vollmond leuchtet herein und wirft sein helles Licht auf das Paar — ein prachtvolles Bild.

Da stimmt Siegmund begeistert ein Lied zum Preise des Lenzes an, das zum zaubervollen Liebeslied wird, denn

„Vereint sind Liebe und Lenz!“

Sieglinde schmiegt sich an den Geliebten,

„Du bist der Lenz,
Nach dem ich verlangte.“

Sie glaubt ihn schon lange zu kennen, wie auch er sie schon im Traume sah; seine Stimme hörte sie als Kind; sein Auge erglänzt wie das jenes des Greises, dessen Namen sie zu wissen meint.

Nun gibt sich Siegmund als Wälse zu erkennen, und Sieglinde ruft im höchsten Entzücken:

„War Wälse dein Vater
Und bist du ein Wälsung,
Stieß er für dich sein Schwert in den Stamm,
So laß mich dich heißen,
Wie ich dich liebe:
Siegmund, so nenn' ich dich!"

Er springt auf den Eschenstamm zu und faßt den Schwertgriff:

„Heiligster Minne höchste Not
Brennt mir hell in der Brust,
Drängt zu That und Tod!
Notung! Notung!
So nenn' ich dich Schwert —
Heraus aus der Scheide zu mir!"

Und mit gewaltigem Ruck zieht er das Schwert aus dem Stamm und bringt es ihr als Brautgabe dar:

„Dem Feindeshaus entführt er dich so;
Fort in des Lenzes lachendes Haus!"

Sieglinde antwortet ihm entzückt:

„Bist du Siegmund —
Sieglinde bin ich —
Die eigene Schwester
Gewannst du zu eins mit dem Schwert!"

Da zieht Siegmund sie glühend an sein Herz:

„Braut und Schwester
Bist du dem Bruder —
So blühe denn Wälsungen-Blut!" —

Der Vorhang fällt.

Dieses großartige Duett, mit seinen fortwährenden, immer leidenschaftlicher werdenden Steigerungen, seinem hinreißenden Liebeszauber und seiner verzehrenden Glut gehört zu dem Schönsten, was Richard Wagner geschaffen. — Die Wirkung war auch eine überwältigende, der Enthusiasmus am Schluß des ersten Aktes ein so stürmischer, daß Applaus und Hervorruf nicht enden zu wollen schienen.

Der zweite Akt führt uns in ein wildes Felsengebirge; **Wotan** (Betz) steht, kriegerisch gewaffnet, den Runenspeer in der Hand, vor uns; ihm zur Seite die Walküre **Brünnhilde** (Frau Materna), ebenfalls in voller Waffenrüstung. Wotan kündet ihr den nahe bevorstehenden Kampf Siegmunds und Hundings an und gebietet ihr, dem Wälsung Sieg zu bringen. Brünnhilde begrüßt jauchzend des Vaters Gebot und eilt, ihr Roß zu zäumen, um zur „Wal" zu reiten. — Das Walkürenmotiv ist von einer unsagbaren Frische und Kühnheit, das jugendlich Übermütige dieser jungfräulichen Heldin mit genialen Zügen prägnant zeichnend.

Aber Wotan hat einen harten Sturm zu bestehen. **Fricka** (Frau Grün), seine Gattin, naht im Wagen mit dem Widdergespann, um als Hüterin der Ehe Rache für Hundings schwer gekränktes Recht zu fordern. Sie klagt Siegmund und Sieglinde des Ehebruchs an und verlangt ihre strenge Bestrafung. Wotan weicht ihr aus; unheilig achtet er den Eid, der Unliebende eint; er rät ihr, den Bund der Wälsungen zu segnen. Frickas Entrüstung bricht darüber in helle Flammen aus. Sie weiß, daß die wilden Wälsungen die Frucht seiner eignen Untreue sind, und fordert in ihrem Untergange zugleich Sühne für den an ihr, der Gattin, begangenen Betrug.

Sie verlangt, daß Wotan seinen entarteten Sohn nicht schütze, daß er das zauberstarke Schwert ihm nehme, daß aber auch die Walküre sich von ihm wende: so nur allein geschehe ihrer gekränkten Ehre Genugthuung. Voll Unmut und Grimm läßt sich Wotan den Eid entreißen, und Fricka fährt triumphierend von dannen.

Brünnhilde ist mit ihrem Roß zurückgekehrt und gewahrt mit Sorge die Trauer Wotans, der in eigner Fessel sich fing und nun in heftige, laute Klagen über seine Unfreiheit ausbricht. Brünnhildens rührenden Bitten kann er nicht widerstehen.

„Zu Wotans Willen sprichst du,
Sagst du mir, was du willst:
Wer bin ich — wär' ich dein **Wille** nicht?"

So verkündet er ihr denn das große Geheimnis der „Götternot", des finsteren Verhängnisses, dem sie alle entgegen gehen. — Als Wotan, von Erda gewarnt, das Rheingold ver-

schmähte und den Ring den Riesen überließ, da wollte er von dem Ende der Dinge mehr noch wissen. Er schwang sich zur Erda hinab und zwang sie mit Liebeszauber, daß sie Rede ihm stand. Kunde empfing er von ihr, und —

„Der Welt weisestes Weib
Gebar mir, Brünnhilde, dich.

Mit acht Schwestern zog Wotan sie auf; durch die Walküren wollte er das Verderben abwenden; durch sie wurden alle gefallenen Helden nach Walhall geführt, damit sie einst dort für die Götter stritten. Denn durch Alberichs Heer droht ihnen das Ende; aber nur, wenn je den Ring er zurück gewänne, wäre Walhall verloren; denn dann zwänge des Ringes Zauber sogar Walhallas Helden zum Kampfe gegen die Götter. Deshalb gilt es, dem Riesen Fafner den Ring vorher zu entreißen; Wotan selbst aber vermag das nicht, da ihn Verträge mit den Riesen binden.

Nur einer dürfte, was er nicht darf: ein Held, dem der Gott nie helfend sich neigte, der

„Unbewußt, ohne Geheiß,
Aus eigener Not, mit der eigenen Wehr
Schüfe die That, die ich scheuen muß,
Die nie mein Rat ihm riet."

Aber wo soll den Freien er finden, der, entgegen dem Gotte, doch für ihn fechte?

Der Wälsung Siegmund ist es nicht. Wotan durchschweifte mit ihm die Wälder, reizte gegen der Götter Rat ihn auf; aber vor ihrer Rache schützte ihn nur das Schwert, das Wotan selbst ihm beschieden; und diesen Schutz muß er jetzt, auf Frickas Begehr, ihm entziehen.

Der Fluch Alberichs, der an dem Rheingold haftet, geht auch an Wotan in Erfüllung, weil er den Ring gierig berührte.

„Was ich liebe, muß ich verlassen,
Morden, was je ich minne,
Trügend verraten, was mir vertraut!"

Er gibt sein Werk auf und will nur noch das Ende. Und für das Ende sorgt Alberich! Die Wala hat Wotan geweissagt:

„Wenn der Liebe finstrer Feind
Zürnend zeugt einen Sohn,
Der Seligen Ende säumt dann nicht."

Diese Frucht des Hasses und des Neides, die der liebelose Alberich mit einem Weibe erzeugte, dessen Gunst Gold ihm erzwang, wird bald geboren werden. — (Es ist Hagen, der einstige Mörder Siegfrieds.) — Der Gottheit nichtigen Glanz gibt Wotan ihm grimmig zum Erbe. — Er befiehlt jetzt der erschrockenen Brünnhilde, für Fricka zu streiten, Ehe und Eide zu hüten, Siegmund zu fällen und für Hunding den Sieg zu erfechten.

Brünnhilde fleht und weigert sich vergebens. Wotan bedroht sie mit seinem ganzen Zorn, wenn sie zögert, seinen Willen, den allein sie blind zu „küren“ habe, getreu und ganz zu erfüllen. Im äußersten Grimm stürmt er fort.

Jetzt nahen Siegmund und Sieglinde auf der Flucht; die Walküre zieht sich zurück. Sieglinde ist voller Verzweiflung; sie klagt sich allein an, die als Entehrte Siegmund liebend umfing; sie fleht ihn an, sie zu verlassen, allein zu fliehen, sich zu retten. Schon hört sie Hundings Horn, der seine Sippen und Hunde zusammenruft, um der Ehe gebrochenen Eid zu rächen; schon sieht sie den Geliebten zerfleischt und fällt ihm im Übermaß der Verzweiflung ohnmächtig in die Arme.

Eine in ihrer Leidenschaftlichkeit ergreifende Szene, die nur von der folgenden, wahrhaft erhabenen Szene, welche wohl die großartigste des ganzen Abends ist, noch überboten wird.

Brünnhilde tritt feierlich und ernst vor Siegmund — ein Trauermotiv kündet mit erschütternden Klängen ihre Sendung an. Sie kommt als Todverkünderin, denn

„Wer mich gewahrt,
Zur Wahl erkor ich ihn mir.“

Siegmund weigert sich nicht, ihr nach Walhalls Saal zu folgen, wenn er auch Sieglinde dort wiederfinde. Als aber Brünnhilde ihm verkündet, daß Sieglinde noch Erdenluft atmen muß, ruft er aus:

„So grüß mir Walhalla,
Grüße mir Wotan,
Grüße mir Wälse und alle Helden —
Zu ihnen folg' ich dir nicht!“

Er will nur leben, wo Sieglinde lebt — Hunding könne ihn nicht fällen, das Schwert schütze ihn. Als aber Brünnhilde

ihm ankündigt, daß der, der das Schwert ihm schuf, jetzt seinen Zauber ihm nimmt, so bricht sein Schmerz um Sieglinde unaufhaltsam hervor:

„Muß ich denn fallen,
Nicht fahr' ich nach Walhall,
Hella halte mich fest!"

Brünnhilde erwidert erschüttert:

„So wenig achtest du ewige Wonne?
Alles wär' dir das arme Weib,
Das müd' und harmvoll,
Matt auf dem Schoß dir hängt? — —
— — Siegmund, befiehl mir dein Weib,
Mein Schutz umfange sie fest."

Aber in seiner Verzweiflung will Siegmund mit dem eignen Schwerte die Geliebte töten. Umsonst, daß Brünnhilde ihm kündet, daß Sieglinde von ihm schon Mutter sei und er das Leben seines Kindes schonen solle. Siegmund will dann beide töten. Da ist Brünnhilde besiegt:

Sieglinde lebe, und Siegmund lebe mit ihr:
Beschlossen ist's, das Schlachtlos wend' ich
Dir, Siegmund, schaff' ich Segen und Sieg!"

Schon naht sich Hunding, die Rufe der Heereshörner erschallen; Brünnhilde stürmt fort zur Walstatt. — Die Bühne hat sich verfinstert, Gewitterwolken senken sich auf das Gebirge herab. Siegmund reißt sich von Sieglinde los, eilt dem Feinde entgegen und verschwindet in den Wolken.

Sieglinde, von schweren Träumen geängstigt, wird durch einen Donnerschlag geweckt. Sie sieht Siegmund nicht mehr. Verzweiflungsvoll irrt sie umher — da vernimmt sie die Stimmen der in der Finsternis sich suchenden und treffenden Feinde. Ein Blitz erhellt das Bergjoch, man sieht Hunding und Siegmund im Kampf. Brünnhilde erscheint in den blitzenden Wolken, über Siegmund schwebend und diesen mit ihrem Schilde deckend. Als aber Siegmund zum tödlichen Streiche auf Hunding ausholt, bricht ein roter Schein durchs Gewölk, Wotan erscheint, über Hunding stehend und seinen Speer Siegmund entgegenstreckend. Brünnhilde weicht erschrocken zurück; Siegmunds Schwert zerspringt an Wotans Speer; dem Unbewehrten stößt Hunding sein Schwert in die Brust. Siegmund stürzt zu Boden; Sieglinde

sinkt mit einem Schrei wie leblos zu Boden. — Da stürzt Brünnhilde in jäher Hast auf sie zu, um sie und sich zu retten, und verschwindet mit ihr in der Schlucht.

Jetzt zerteilt sich das Gewölk. Man sieht, wie Hunding dem gefallenen Siegmund das Schwert aus der Brust zieht. Wotan blickt schmerzlich auf Siegmunds Leiche:

„Geh hin, Knecht! Kniee vor Fricka:
Meld' ihr, daß Wotans Speer
Gerächt, was Spott ihr schuf!"

Vor seinem verächtlichen Handwink sinkt Hunding tot zu Boden.

„Doch Brünnhilde — weh der Verbrecherin!
Furchtbar sei die Freche gestraft,
Erreicht mein Roß ihre Flucht!"

Wotan verschwindet mit Donner und Blitz. — Der Vorhang fällt.

Den dritten Akt leitet das grandiose Orchesterstück der Walküren-Ritt ein, in welchem der Dichter-Komponist die ganze Gewalt der instrumentalen Mittel entfesselt und eine kolossale Wirkung erzielt. In scharfen Rhythmen, prägnanter periodischer Gliederung und prachtvoller thematischer Entwickelung baut sich dieses geniale Musikstück in riesigen Dimensionen auf und gibt zugleich ein Stimmungsbild, wie es für die Situation nicht vollkommener gedacht werden kann.

Als der Vorhang sich hebt, erblicken wir die schroffen Gipfel eines Felsberges (des Brünnhilden-Steins), auf der einen Seite von einer großen Höhle, auf der andern von einem Tannenwald begrenzt. Wolkenzüge jagen, vom Sturme getrieben, am Felsensaume vorüber. Walküren in voller Waffenrüstung haben sich auf der Felsspitze gelagert und erwarten ihre Schwestern, die von der Walstatt heimkehren. — Ein Bild, eines Michel Angelo würdig, und von den Damen Lehmann, Lammert, Johanna Wagner, Jaide, Haupt, Amann, Kindermann bewundernswert ausgeführt.

Eine Walküre nach der andern gesellt sich zu den Schwestern; sie treffen sich hier, um gemeinsam nach Walhall aufzubrechen und Wotan die „Wal" zu bringen. Acht sind schon versammelt, nur Brünnhilde fehlt noch. Endlich jagt auch sie stürmisch herbei; auf ihrem Sattel trägt sie aber nicht den erschlagenen Wälsung, sondern

Sieglinde. Vom jähen Ritt gänzlich erschöpft, sinkt ihr Roß im Tann zusammen; sie selbst stürzt atemlos auf die Bühne:

„Schützt mich, und helft in höchster Not!
Zum erstenmal flieh' ich, und bin verfolgt!
Heervater hetzt mir nach!"

Alle Walküren weichen entsetzt zurück. Brünnhilde bittet, von des Felsens Spitze nach Norden zu schauen, ob Walvater schon naht. Starkes Gewölk staut sich dort auf; Heervater reitet sein heiliges Roß im Gewittersturm; er naht.

„Schützt mich, Schwestern! Wahret dies Weib!"

fleht Brünnhilde. — Wer das Weib sei, berichtet sie in fliegender Eile; um sie vor Wotans Zorn retten zu können, erbittet sie ein frisches Roß — doch keine der Walküren wagt, ihr das ihrige zu leihen.

Sieglinde aber fleht einzig um den Tod, bis Brünnhilde ihr zuruft:

„Lebe, o Weib, um der Liebe willen,
Rette das Pfand, das von ihm du empfingst,
Ein Wälsung wächst dir im Schoße."

Da erfaßt plötzlich neue Lebenslust, neue Kraft die Verlassene:

„Rette mich, Kühne! Rette mein Kind!"

Da keine der Walküren sie zu schützen wagt, faßt Brünnhilde den Entschluß, Wotan hier zu erwarten, seiner Rache sich zu stellen, während Sieglinde dadurch Zeit gewinnt, allein in den Wald zu fliehen, der sich nach Osten ausdehnt. Dorthin entführte Fafner den Nibelungenhort, dort hütet er in einer Höhle, in Drachengestalt, Alberichs Reif; Wotan meidet diesen Ort; deshalb ist dort Sieglinde sicher vor seiner Verfolgung. Brünnhilde ermahnt sie:

„Mutigen Trotzes ertrag' alle Müh'n.
Den hehrsten Helden der Welt
Hegst du, o Weib, im schirmenden Schoß.
Verwahr' ihm die starken Schwertesstücke,
Seines Vaters Walstatt entführt' ich sie glücklich:
Der neu gefügt das Schwert einst schwingt,
Den Namen nehm' er von mir:
„Siegfried" freu' sich des Siegs!"

Mit heißen Dankesworten scheidet Sieglinde und eilt in den Forst. Es war die höchste Zeit; denn schon braust ein furchtbarer Sturm heran; ein feuriger Schein leuchtet durch den Tann; man hört Wotans Ruf: „Steh, Brünnhilde!" — Die Walküren stellen sich schützend vor ihre Schwester, die sich zuerst hinter ihnen verbirgt. Sie bitten um Schonung und Gnade (prachtvolle Ensemblesätze) — aber Wotans unbeugsames Gebot ruft sie aus ihrem Versteck hervor.

Er verkündet ihr hartes Los, das sie sich selbst bereitet. Sie wird verbannt, verstoßen:

„Deine Strafe schufst du dir selbst!
Wunschmaid bist du nicht mehr;
Walküre bist du gewesen! — —
Hierher auf den Berg banne ich dich;
In wehrlosen Schlaf schließe ich dich;
Der Mann denn fange die Maid,
Der am Wege sie findet und weckt."

Da sinkt Brünnhilde mit einem furchtbaren Schrei zu Boden (der größte Moment der Darstellerin), und alle ihre Schwestern dringen jetzt stürmisch in Wotan, seinen Fluch zurückzunehmen, denn

„Wie die Schwester, träf' uns ihr Schimpf!"

Doch Wotan weist sie gebieterisch von dannen:

„Schreckt euch ihr Los, so flieht die Verlorne!
Wer mir zum Trotz zu der Traurigen hielt,
Die Thörin teilte ihr Los."

Mit wildem Wehgeschrei fahren die Walküren auseinander, stürzen in hastiger Flucht in den Tann zu ihren Rossen, und man sieht sie durch die Gewitterwolken davonjagen. — Nun legt sich der Sturm, die Wolken verziehen sich, Abenddämmerung und endlich Nacht sinken bei ruhigem Wetter herein (prachtvolle dekorative Effekte).

Wotan und Brünnhilde, die noch zu seinen Füßen hingestreckt liegt, sind jetzt allein. Brünnhilde fragt, was sie denn so Schmähliches gethan, daß so schmählich sie bestraft werden soll? Sie habe seinen ersten Befehl ausgeführt, nicht den, den Fricka ihm abgetrotzt; sie wußte, daß Wotan den Wälsung liebte, und liebte nur, was er geliebt! — Das aber ist eben ihre Schuld, daß sie, obgleich Wotan sie allein in sein gequältes Herz blicken ließ, nur

der Stimme der Liebe und des Mitleids, und nicht der höheren Weisung des unbeugsamen Schicksals folgen wollte, dem Wotan selbst nicht widerstreben kann.

Da ihr Los unabwendbar ist, fleht Brünnhilde:

„Soll fesselnder Schlaf fest mich binden,
Die Schlafende schütze mit scheuchendem Schrecken,
Daß nur ein furchtlos freiester Held
Hier auf dem Felsen einst mich fände!
Auf dein Gebot entbrenne ein Feuer,
Den Fels umglühe lodernde Glut,
Es leck' ihre Zunge und freſſ' ihr Zahn
Den Zagen, der frech es wagte,
Dem freislichen Felsen zu nahn."

In tiefer Rührung gewährt ihr Wotan die Bitte. Als Gott hat er unbeugsam gerichtet und gestraft; jetzt aber läßt er sein Herz allein sprechen, und der Vater nimmt herzzerreißenden Abschied von seinem kühnen, herrlichen Kinde, seines Herzens Stolz. Dieser Abschied Wotans ist einer der tief ergreifendsten und zugleich erhabensten Momente.

Gerührt und entzückt wirft sich Brünnhilde stumm in des Vaters Arme (ein wunderbar schöner, instrumentaler Zwischensatz); er küßt sie auf beide Augen; Brünnhilde sinkt sanft entschlummernd in seine Arme. Wotan geleitet sie auf einen Mooshügel und legt sie unter einer breitästigen Tanne nieder, schließt ihr den Helm und deckt sie mit ihrem Schilde zu. Dann schreitet er in die Mitte der Szene und kehrt die Spitze seines Speeres gegen einen mächtigen Felsen. Er gebietet dem schweifenden Loge, als feurige Glut hier zu erscheinen, und bannt ihn an diesen Fels.

Wotan schlägt mit der Spitze des Speeres an den Stein. Diesem entfährt ein Feuerstrahl, der zu einem Flammenmeere anschwillt, dem Wotan mit seiner Speerspitze den Umkreis des Felsens als Strömung zuweist. — Das großartige Instrumentalbild, welches hier das Orchester mit einem Glanz und einem Zauber entfaltet, wie sie nur Richard Wagner zu Gebote stehen, ist als „Feuerzauber" längst schon berühmt — ein loderndes Gegenstück zu dem gewitterschweren, gigantischen Walkürenritt.

„Wer meines Speeres Spitze fürchtet,
Durchschreite das Feuer nie!"

III.

Jung Siegfried, des Zauberschwertes Schmied; Siegfried, der furchtlose Drachentöter, und Siegfried, Brünnhildens Befreier — das sind die in deutschen Heldensagen und Dichtungen Jahrhunderte hindurch erklingenden Thaten des „hehrsten Helden der Welt", des deutschen Achill, welchen der dritte Abend der Nibelungen-Tetralogie verherrlicht.

Im ersten Aufzug befinden wir uns in Mimes Felsenhöhle, deren Ausgänge nach dem unabsehbar sich ausdehnenden Walde führen, wo der Riese Fafner haust und den Nibelungenhort als Drache hütet. Im Hintergrund ein großer Schmiedeherd, Amboß und andere Schmiedewerkzeuge, mit denen Mime (Hr. Schlosser) unruhig an einem Schwerte für den jungen Siegfried schmiedet, der sie alle „wie Kindergeschmeid" zerknickt. Nur ein Schwert wäre für ihn das rechte: „Notung". Aber Mime findet das Geheimnis nicht, wie die Stücke zusammenzuschweißen sind. Siegfried ist von Mime zum Werkzeug seiner Rache bestimmt, um Fafner zu töten und so den Nibelungenring für ihn zu erringen.

Während Mime über das Wie? sinnt, kommt der junge Siegfried (Hr. Unger), in wilder Waldkleidung, ein silbernes Horn an der Seite, mit jähem Ungestüm aus dem Walde. Er hat einen großen Bären mit einem Bastseil gezäumt und treibt diesen in lustigem Übermut gegen Mime, der vor Schrecken das Schwert fallen läßt und sich hinter den Herd flüchtet. Als der junge Held den häßlichen Zwerg, den er haßt, weidlich verhöhnt hat, läßt er den Bär wieder in den Wald laufen, prüft das Schwert, das Mime geschmiedet, und zerschlägt es verächtlich auf dem Amboß. Mime klagt über Siegfrieds Undank:

„Als zullendes Kind zog ich dich auf,
Wärmte mit Kleiden den kleinen Wurm,
Speise und Trank trug ich dir zu,
Hütete dich wie die eigene Haut!"

Siegfried erwidert:

„Vieles lehrtest du, Mime,
Und manches lernt' ich von dir,
Doch, was du am liebsten mich lehrtest,
Zu lernen gelang mir nie:
Wie ich dich leiden könnt!"

Der Gegensatz zwischen dem falschen, dummpfiffigen Zwerg und dem edlen, einfachen Naturkind, das keine Lüge kennt und den Verräter instinktiv haßt, ist prachtvoll gezeichnet.

Nun aber begehrt Siegfried mehr zu wissen. Von den Vöglein im Walde lernte er, was Gatten- und Mutterliebe sei:

„Wo hast du nun, Mime,
Dein minniges Weibchen,
Daß ich es Mutter nenne?"

Durch den heftigen Frager aufs Äußerste bedrängt, gesteht Mime, daß er nicht Siegfrieds Vater sei; daß seine Mutter draußen im Walde bei seiner Geburt gestorben und ihm, der ihr hilfreich zur Seite gestanden, das Kind zum Schutz übergab. Den Namen der Mutter nennt Mime dem Sohn; den des Vaters wisse er nicht.

„Erschlagen sei er,
Das sagte sie nur;
Dich Vaterlosen
Befahl sie mir da."

Siegfried verlangt ein Zeichen, daß Mime nicht gelogen. Dieser zeigt ihm das zerbrochene Schwert Notung.

„Dein Vater, sagte sie, führt' es,
Als im letzten Kampf er erlag."

Da ruft Siegfried:

„Und diese Stücken
Sollst du mir schmieden!
Dann schwing' ich mein rechtes Schwert!"

Er stürmt wieder in den Wald hinaus und bedroht Mime, wenn bis zum Abend das Schwert nicht vollendet sei.

Ratlos und verzweifelnd sinkt der Zwerg zusammen — da tritt ein Wanderer in die Höhle; einen Speer führt er als Stab; auf dem Haupt trägt er einen breitkrämpigen Hut, der sein fehlendes Auge verdeckt. Es ist Wotan, der, seitdem er Brünnhilde strafen mußte, ruhelos die Welt durchschweift und das Schicksal nahen sieht, das sich bald unaufhaltsam erfüllen muß.

Der zagende Mime will dem Wanderer nicht Rede stehen; da bietet ihm dieser sein Haupt zum Pfande, sofern er nicht wisse, wonach Mime ihn fragen werde.

„Mancher wähnte weise zu sein,
Nur was ihm not that, wußt' er nicht;
Was ihm frommte, ließ ich erfragen,
Lohnend lehrt' ihn mein Wort."

Mime stellt drei Fragen, die ihm zu nichts frommen; er fragt nach Dingen, die ihm selbst schon bekannt, nach den Nibelungen und ihrem Hort, nach der Riesen Schicksal und nach Wotans Macht — nur um dem Wanderer Schlingen zu legen. Dieser aber löst die Fragen so leicht, daß Mime ihn frei geben muß. Doch Wotan erwidert nun:

„Was zu wissen dir frommt,
Solltest du fragen;
Kunde verbürgte mein Kopf;
Daß du nun nicht weißt,
Was dir nützt,
Dess' fass' ich jetzt deinen als Pfand.
Nach Wettens Pflicht
Pfänd' ich nun dich,
Lösest du drei
Der Fragen nicht leicht;
Drum frische dir, Mime, den Mut."

Mime wird immer ängstlicher, er erkennt den Frager; doch beantwortet er Wotans zwei erste Fragen gut — nach der Wälsungen Schicksal und nach Notungs Bestimmung. Aber die dritte Frage: Wer aus den Stücken das Schwert wieder schweißen werde — weiß er nicht zu lösen und wird darüber immer aufgeregter. Da wendet sich Wotan zum Gehen; doch will er noch Mime das Rätsel lösen:

„Nur wer das Fürchten
Nie erfuhr, schmiedet Notung neu.
Dein weises Haupt wahre von heut;
Verfallen laß ich's dem,
Der das Fürchten nicht gelernt."

Der rückkehrende Siegfried findet den ratlosen Mime, der ihm das Geschehene erzählt. Siegfried versteht nicht, was das Fürchten sei. Mime verheißt, ihn das Fürchten bald lehren zu wollen; er solle nur mit ihm zu Fafner in die Drachenhöhle kommen. Da Mime verspricht, Siegfried dann „in die Welt" ziehen zu lassen, verlangt er aufs neue ungestüm nach seinem Schwert. Mime gesteht, daß nur, wer das Fürchten nicht kennt, es zu schweißen vermöge. Sofort macht sich Siegfried an die

Arbeit. Er zerfeilt das ganze Schwert, fängt die Späne in einem Tiegel auf, schmilzt sie, gießt sie in eine neue Form und schmiedet aus dem Stahle ein neues Schwert. — Die beiden Lieder, die Siegfried dazu singt — das „Schmelzlied" und „Schmiedelied" — sind von hinreißender Gewalt, rhythmisch und instrumental großartig aufgebaut und unwiderstehlich, wie der Heldenknabe, der sie singt. Sie geben dem ersten Akt einen prachtvollen Abschluß; der ganze Akt ist mit seiner fast epischen Einfachheit von einer Einheit der Stimmung, einer Lebendigkeit und einem musikalischen Interesse, daß selbst die bittersten Gegner durch ihn entwaffnet wurden. Noch an keinem Abend war der Beifallssturm so gewaltig und einmütig.

Der zweite Akt spielt vor der Höhle Fafners — landschaftlich das schönste Bild, das wir bis dahin gesehen. Besonders wirksam ist die stets wechselnde Beleuchtung — von der ersten Morgendämmerung bis zur hellsten Mittagssonne. Alberich lauert vor der Höhle — Wotan trifft ihn hier und erregt Alberichs Wut. Beide wollen den Verlauf des Kampfes abwarten; Wotan versichert dem neidischen Alberich, daß er den Ring nicht begehre, daß aber auch Alberich ihn nicht gewinnen werde, sondern der Knabe Siegfried, und zwar ohne Wotans Hilfe. Denn

„Wen ich liebe,
Laß ich für sich gewähren;
Er steh' oder fall',
Sein Herr ist er:
Helden nur können mir frommen!"

Wotan verschwindet; Mime kommt mit Siegfried zur Höhle. Fafner ist von Wotan gewarnt, auf seiner Hut zu sein; aber Fafner fürchtet keinen:

„Ich lieg' und besitze:
Laß mich schlafen."

Mime unterrichtet Siegfried von den Gefahren, die ihm im Drachenkampfe drohen. Dieser aber weist ihn verächtlich von sich — er will allein sein und auch den Kampf allein bestehen.

Nun folgt eine Szene von zauberhafter Schönheit: der sinnende Siegfried, der seiner Mutter liebend gedenkt, in Mitte eines entzückenden Naturlebens, dessen geheimnisvolles Weben ihn immer mehr anzieht. Ein Vogelgesang fesselt seine Auf-

merksamkeit; vergeblich bemüht er sich, den Vogel zu verstehen und seinen Gesang auf einem Rohre nachzuahmen: eine Idylle, die Richard Wagners Schaffenskraft uns von einer ganz neuen Seite zeigt. Er hat dem einfachen Naturleben hier seine tiefsten Geheimnisse, seine reizendsten Laute abgelauscht. — Endlich nimmt Siegfried sein silbernes Horn und bläst ein lustiges Lied, — das erweckt Fafner, und der Riesenwurm kommt aus der Höhle hervor.

Daß die Erscheinung eines Drachen auf der Bühne, und noch dazu die eines sprechenden und singenden Ungeheuers, stets ihr Bedenkliches haben wird, ist klar. In der That war dies auch der schwächste Punkt der Inszenierung (obgleich der Lindwurm in London gefertigt wurde), und dies wird nicht nur in Bayreuth, sondern überall so sein. Dennoch ist dieser Kampf nicht zu entbehren — denn gerade Siegfried, der Drachentöter, ist ein eben so populärer, als poetisch hoch gefeierter Held. Die Musik hilft uns hier auch über das Bedenkliche hinweg — sie bringt das Wunderbare uns näher und idealisiert das Unzulängliche. Richard Wagner hat den Lindwurm musikalisch genial charakterisiert, mit tiefen Kontrabaß-, Posaunen- und Tubaklängen (auf eigens dazu gebauten Instrumenten), die sich in originellen Figuren bewegen. Anderseits ist der frische, fröhliche Mut, der Siegfried auch im gefährlichsten Kampfe nicht verläßt, so daß er auch hier das Fürchten nicht lernt, in liebenswürdigster Weise gezeichnet. — Der Kampf beginnt; Siegfried stößt dem Drachen seinen „Notung" ins Herz. Der sterbende Fafner sagt dem kühnen Knaben, wen er getötet hat, und warnt ihn.

„Der dich Blinden reizte zur That,
Berät nun des Blühenden Tod."

Siegfried fragt ihn noch, woher er komme — aber Fafner stirbt, indem er nur noch den Namen „Siegfried" ausrufen kann. — Siegfried zieht nun das Schwert aus Fafners Riesenleib; dabei wird seine Hand vom Blut benetzt.

„Wie Feuer brennt das Blut"

ruft er aus und führt unwillkürlich die Finger zum Munde, um das Blut abzusaugen. Da wird seine Aufmerksamkeit wieder vom Gesange der Waldvögel angezogen — aber jetzt versteht er den Sang,

„Deutlich dünken mich's Worte!
Nützte mir das des Bluts Genuß?"

Das reizende Waldvögelein (Frl. Lilli Lehmann) sagt ihm, daß der Nibelungen Hort in der Höhle nun sein gehöre, und daß er den Tarnhelm und den Ring nehmen solle. Siegfried dankt dem Vögelein und stürzt sogleich in die Höhle, um den Schatz zu gewinnen.

Schon schleichen Alberich und Mime herbei, um den Nibelungenhort zu rauben, den keiner dem andern gönnt. Der heftige Streit, welcher zwischen den beiden sofort entbrennt, ist musikalisch höchst charakteristisch. Die Wut des tyrannischen Alberich und die kriechende Schlauheit Mimes sind meisterhaft gezeichnet. — Beide entfliehen, als sie Siegfried aus der Höhle kommen sehen.

Der junge Held ist allein — große Stille — das wunderbare Waldweben mit seinen entzückenden Klängen beginnt wieder. Siegfried betrachtet gedankenvoll Tarnhelm und Ring:

„Was ihr mir nützt, weiß ich nicht,
Doch nahm ich euch aus des Horts gehäuftem Gold,
Weil guter Rat mir es riet."

Da ertönt wieder die Stimme des Waldvogels. Sie warnt Siegfried vor Mime, dem treulosen.

„Hörte Siegfried nur scharf
Auf des Schelmen Heuchlergered':
Wie sein Herz es meint,
Kann er Mime verstehn;
So nützt ihm des Blutes Genuß."

Mime kommt. Er glaubt Siegfried gänzlich unwissend und will ihm den Ring abschwatzen. Durch die Zauberkraft des Blutes werden aber Mimes innerste Gedanken, die er heuchlerisch verbergen will, Siegfried alle verraten. Mime sagt (wider Willen), daß er Siegfried haßt, daß er ihm einen Trank gebraut habe (im ersten Akt, während Siegfried das Schwert schmiedet), der ihn betäubt, worauf Mime dem ohnmächtigen Siegfried den Kopf abhaut, und Schwert und Ring raubt. — Es ist dies eine geniale Szene, Shakespeares würdig — wie denn überhaupt die ganze Figur des Mime voll echt shakespeareschem Humor ist, den die Musik noch bedeutungsvoll steigert.

Siegfried steht, ruhig auf sein Schwert gestützt, beobachtend

und in sich geschlossen, auf einer Anhöhe und läßt den falschen Mime herankommen. Als dieser ihm den Gifttrank reichen will, streckt er, wie in einem Anfall heftigen Ekels, Mime mit einem Streiche zu Boden. Aus dem Geklüft hört man Alberichs höhnisches Gelächter. — Siegfried schleppt Mimes Leichnam nach der Höhle, wirft ihn auf den Hort und wälzt den Drachen vor den Eingang, als Hüter der Schätze.

Das herrliche Waldweben beginnt wieder. Es ist heißer Mittag geworden (höchst malerischer Beleuchtungseffekt) und Siegfried streckt sich unter der Linde aus. — Große Stille herrscht. Siegfried ruft nach dem Vögelein.

„Ich bin so allein,
Hab' nicht Bruder noch Schwester,
Freundliches Vöglein, dich frag' ich nun:
Gönntest du mir wohl ein gutes Gesell?"

Die Stimme des Waldvogels erwidert:

„Jetzt wüßt' ich dir noch
Das herrlichste Weib,
Auf hohem Felsen sie schläft,
Ein Feuer umbrennt ihren Saal."

Siegfried springt auf — er bittet den Vogel, ihm den Weg zum Felsen zu zeigen, der Vogel flattert voraus — er eilt ihm nach — der Vorhang fällt.

Ein wunderbarer Akt! Mit großer Einfachheit der Mittel ist hier ein Zauber erreicht, der selbst Wagner in ganz neuem Lichte erscheinen läßt. Es ist eine vollkommene Idylle, der größte Gegensatz zu der vorhergehenden Leidenschaft in der „Walküre", der ruhigste, sonnig heiterste Moment der ganzen Tetralogie — und doch von so hinreißender Wirkung, daß es viele Musiker gibt, die den „Siegfried" den beiden vorhergehenden Abenden vorziehen. Es waltet eben hier das absolut musikalische, fast rein lyrische Moment vor und wirkt gerade auf die am meisten überzeugend, welche dem großen Stile des musikalischen Dramas, wie es Wagner herangebildet, sonst prinzipiell fern stehen. —

Den dritten Akt leitet eine großartige Szene zwischen Erda, dem ewigen Weib, und Wotan ein. Er ruft die Wissende, er weckt sie aus dem sinnenden Schlaf, weil er von ihr wissen will, ob das rollende Rad des Schicksals, welches den Göttern

Verderben droht, zu hemmen sei. Die weise Wala verweist ihn an die Nornen, an Brünnhilde — sie wisse nichts mehr. Auch der Urmutter Weisheit geht zu Ende. Aber Wotan weiß, daß der Götter Ende nahe ist — er weist Erda zurück in den ewigen Schlaf — sie versinkt in die ewige Nacht. Wieder eine herrliche Szene; der Gesang der Erda ist von elementarer Gewalt, und dabei tief traurig und ernst.

Siegfried naht. Wotan hält ihn auf. Er fragt ihn aus — Siegfried antwortet aber mit Ungeduld, denn er sucht das schlafende Weib, und der Wanderer soll es ihm zeigen. Wotan aber will ihm den Weg versperren.

„Fürchte des Felsens Hüter!
Verschlossen hält meine Macht die schlafende Maid:
Wer sie erweckte, wer sie gewänne,
Machtlos macht' er mich ewig."

Wotan hält seinem Enkelkind den Runenspeer vor und warnt ihn. Doch wie einst das Schwert in der Hand des schuldigen Siegmund am Runenschaft zersprang, so zerspringt jetzt des Gottes Speer unter dem Streiche des schuldlosen Siegfried, indem er ausruft:

„Meines Vaters Feind — find' ich dich hier?
Herrlich zur Rache geriet mir das!"

Der Wanderer weicht zurück:

„Zieh hin! Ich kann dich nicht halten,"

und verschwindet.

Mit wachsender Helle haben sich Feuerwolken aus der Höhe der Felsen herabgesenkt; die ganze Bühne erfüllt sich wie mit einem wogenden Feuermeer. Siegfried stürzt sich jauchzend in das Feuer und bläst seine lustige Weise auf dem silbernen Horn. — Verwandlung. — Die Glut erbleicht; sie löst sich in einen leichten Nebel auf, und plötzlich sehen wir den Brünnhildenstein wieder vor uns, der im hellsten Sonnenlicht, unterm blauen Himmelsäther, vor uns liegt. Brünnhilde, im tiefsten Schlafe unter den Tannen — wieder ein köstliches Landschaftsbild, voll sonniger Ruhe.

Siegfried findet die schlafende Brünnhilde und glaubt einen Mann in Waffen zu sehen. Er löst ihr den Helm, er durchschneidet ungeduldig die Brünne (die stählerne Panzerrüstung)

und sieht nun erschrocken, daß es kein Mann ist. Er schwankt, ihm schwindelt der Sinn, in höchster Angst ruft er die Mutter an! — Ein tief poetischer Zug, überhaupt eine herrliche Szene.

„O Mutter! Mutter! Dein mutiges Kind!
Im Schlafe liegt eine Frau,
Die hat ihn das Fürchten gelehrt!"

Mit einem langen Kuß weckt Siegfried die Maid. Das Erwachen Brünnhildens gehört zu den schönsten musikalischen Momenten des „Siegfried". Brünnhilde preist ihr Geschick, daß Siegfried es sei, der sie erweckt, Siegfried, den sie von je geliebt hat,

„Noch eh' du geboren, barg dich mein Schild,
So lang' lieb' ich dich, Siegfried!"

Aber als Siegfried sie nun heftig umfassen will, wehrt sie ihm heftig und flieht:

„Kein Gott nahte mir je!
Der Jungfrau neigten
Scheu sich die Helden,
Heilig schied sie aus Walhall."

Sie fleht in ihrer Angst zu Siegfried, sie warnt ihn, ihre Mission nicht zu zerstören, da nur die reine Heldenjungfrau ihm nützen könne. Umsonst — Siegfrieds wachsende Liebesglut ergreift auch sie; jubelnd sinkt sie in seine Arme:

„Lachend muß ich dich lieben,
Lachend will ich erblinden,
Lachend laß uns verderben —
Lachend zu Grunde gehn!"

Die höchste Leidenschaftlichkeit durchwogt dieses wunderbare Tonstück — ein Liebesduett, wieder so verschieden von dem in der „Walküre", wie die siegreichen Heldengestalten Siegfrieds und Brünnhildens von denen des vom Schicksal verfolgten Wälsungen-Paares. Hier ist alles Siegesjubel und göttliche Zuversicht — dort war ein Liebesmoment der einzige Lichtpunkt im Leben zweier Unglücklichen, die sofort der Schuld zum Opfer fallen mußten. — Wie Richard Wagner diese Stimmungen uns zum Bewußtsein bringt und sie musikalisch auseinander hält, ist wunderbar. — Lautester, man darf sagen einstimmiger Jubel begleitete den Aktschluß. — Der Dichter-Komponist hatte den größten Sieg

von allen bisherigen errungen, den über die „prinzipiellen" Gegner. Die Ausführung durch Herrn Unger und Frau Materna war aber auch hinreißend. Namentlich Brünnhilde war von entzückender Wärme und imponierendem dramatischen Ausdruck, Unger hatte dagegen in den zwei ersten Akten seinen größten Erfolg, — hier aber trat er vor der tragischen Gewalt der Materna, einem Phänomen der deutschen Bühne, zurück.

IV.

Die „Götterdämmerung", der letzte Teil des Nibelungenringes, hatte früher den Titel „Siegfrieds Tod". Siegfrieds und Brünnhildes Schicksale bilden hier auch durchaus den dramatischen Mittelpunkt; da aber der Götter Ende damit eng verknüpft ist, so hat der Dichter-Komponist den weitumfassenden Titel gewählt.

Mit Siegfrieds Tod treten wir erst in den Sagenkreis des Nibelungenepos; hier ist der eigentliche Kern der Siegfrieds-Dichtung, wozu die vorhergehenden Abende mehr oder weniger nur die Vorbereitung bildeten; hier laufen alle Schicksalsfäden zusammen, welche im Rheingold, in Walküre und Siegfried angeknüpft wurden, und nun zum tragischen Schlußbild sich verweben.

Die Dichtung gipfelt sich hier in imponierender Steigerung; der hochtragische Stil tritt in sein vollstes Recht, und die Wirkung ist um so gewaltiger, als diesem erschütternden Drama der junge „Siegfried" mit seiner epischen, ruhigen Klarheit und fast idyllischen Stimmung vorausgeht.

Auch musikalisch ist die Steigerung eine gewaltige. Alle thematischen Motive, welche im Laufe der Trilogie sich nach und nach entfalteten und ausbreiteten, laufen hier zusammen, werden durch neue von großer Schönheit vermehrt und gipfeln sich zu einem gigantischen musikalischen Bau. Die höchste Leidenschaftlichkeit, die tiefste Tragik und die größte musikalische Kunst reichen sich die Hand — kein Wunder daher, daß die „Götterdämmerung" in ihrer Wirkung alles bis dahin Gebotene noch

überbietet, zumal hier das Reinmenschliche, nun losgelöst von dem Walten der Götterwelt, in seine vollen Rechte tritt.

Das Vorspiel, von höchster poetischer, echt antiker Schönheit, versetzt uns sofort in eine ernste, tragische Stimmung. Wir sehen in tiefer Nacht auf dem Walkürenfelsen die drei Nornen (Frau Johanna Wagner, Frl. Scheffzky und Frau Grün) das Schicksals-Seil spinnen. Sie werfen es sich gegenseitig zu und weissagen. Sie singen von Wotan und seines Speeres Schaft, der, aus der Weltesche geschnitten, in Trümmer zersprang und mit ihm „der Verträge heilige Haft“.

„Da hieß Wotan Walhalls Helden
Der Weltesche welkes Geäst
Mit dem Stamm in Stücke fällen.
Die Esche sank; ewig versiegte der Quell.

— — — — — —

Mit der Götter und Helden heiliger Sippe
Sitzt dort Wotan im Saal.
Gehau'ner Scheite hohe Schicht
Ragt zuhauf rings um die Halle.
Brennt das Holz — sengt die Glut
Sehrend den glänzenden Saal,
Der ewigen Götter Ende
Dämmert ewig da auf.“

Die Nornen wollen noch mehr wissen, aber des Seiles Fäden verwirren sich; schäfer angespannt, reißt das Seil!

„Zu End' ewiges Wissen,
Der Welt melden Weise nichts mehr,
Hinab zur Mutter, hinab.“

Sie verschwinden. — Der Tag bricht an. Siegfried und Brünnhilde treten aus dem Steingemach. Er ist gerüstet zu neuen Thaten; Brünnhilde selbst feuert ihn dazu an:

„Wie liebt' ich dich,
Ließ ich dich nicht?“

Der Abschied des herrlichen Heldenpaares ist von ergreifender musikalischer Schönheit. Er läßt sie „in der Lohe heiliger Hut“ und gibt ihr den Ring:

„Was der Thaten je ich schuf,
Dess' Tugend schließt er ein.
Nun wahre du seine Kraft
Als Weihegruß meiner Treu!“

Brünnhilde gibt ihm für den Ring ihr Roß:

„Du hüt' ihn wohl, er hört dein Wort,
O bringe Grane oft Brünnhildens Gruß."

Mit jauchzenden Heilrufen trennen sie sich. Siegfried leitet das Roß den Felsen hinab, Brünnhilde blickt ihm lange entzückt nach. Aus der Tiefe hört man Siegfrieds Horn munter ertönen. Der Vorhang fällt, aber das Orchester nimmt die Weise des Hornes auf und führt sie in einem genialen Satze durch. Aus dem Hornmotiv entwickelt sich ein Fugato, das endlich in das Motiv der Rheintöchter übergeht, — es ist eine lebendige musikalische Schilderung der ganzen Fahrt — vom Walkürenfelsen bis nach Giebichungen zu Gunthers Burg.

Der Vorhang hebt sich wieder; wir sind in der Halle, wo Gunther (Hr. Gura), seine Schwester Gutrune (Frl. Weckerlin) und sein Halbbruder Hagen (Hr. Siehr) beisammensitzen und ihren Besitz preisen. Doch Hagen weiß noch „hohe Güter, die der Giebichung nicht gewann". Gunther und Gutrune seien noch unvermählt; für Gunther wünscht Hagen Brünnhilde zur Frau, für Gutrune den Besitzer des Nibelungenhorts, Siegfried, dem allein es auch gelingen könne, durch das Feuer zu Brünnhilde zu dringen. Hagen rät, daß Siegfried gewonnen werde, um für Gunther die Braut zu holen. Dies könne leicht geschehen, wenn Siegfried vorher an Gutrune gefesselt sei.

Hagen hat einen Trank bereitet, der Liebe erweckt und Vergangenes vergessen läßt. Er sagt zu Gutrune:

„Träte nun Siegfried ein,
Genöss' er des würzigen Tranks,
Daß vor dir ein Weib er ersah,
Daß je ein Weib ihm genaht,
Vergessen würd' er dess' ganz."

Da läßt sich schon Siegfrieds Horn von ferne vernehmen. Hagen ruft Siegfried an, der im Kahne gemächlich den Rhein hinaufgleitet; er ladet ihn in Giebichs Halle.

Siegfried landet mit seinem Roß — er bietet Freundschaft oder Kampf. Gunther heißt ihn als Freund willkommen und bietet ihm sein Erbe zum Eigentum. Siegfried kann nur sich selbst und sein Schwert bieten, denn des Nibelungenhorts achtet

er nicht. Nur den Tarnhelm nahm er mit fort. Hagen forscht nach dem Ring — „den hütet ein hehres Weib!“

Da erscheint Gutrune und bietet Siegfried den Vergessenheitstrank. Siegfried nimmt das Trinkhorn; doch bevor er es an die Lippen setzt, gedenkt er noch Brünnhildens. Sowie er getrunken, entbrennt er aber in Leidenschaft für Gutrune — und erklärt ihr sofort seine Liebe. Gutrune aber fühlt sich seiner nicht wert und verläßt wankend die Halle.

Siegfried, ihr unverwandt nachschauend, fragt Gunther, ob er selbst nicht freien wolle. Gunther erzählt ihm von Brünnhilden — vergebens müht sich Siegfried, seine Gedanken zu sammeln — er hat Brünnhilde vergessen. Doch verheißt er, für Gunther das hehre Weib zu frei'n.

„Denn dein Mann bin ich
Und mein Mut ist dein,
Erwerb' ich Gutrun zum Weib.“

Gunther sagt ihm die Schwester zu, Siegfried ihm Brünnhilde.

„Durch des Tarnhelms Trug
Tausch' ich mir deine Gestalt.“

Sie schwören Blutbrüderschaft. Hagen füllt das Trinkhorn, sie ritzen sich mit ihren Schwertern den Arm und trinken ihr Blut. Hagen zerschlägt das Horn — er nimmt an der Blutbrüderschaft nicht teil:

„Mein Blut verdürb' euch den Trank,
Nicht fließt mirs echt
Und edel wie euch.“

Siegfried treibt sofort zur That. Er eilt, um Gutrune zu gewinnen. Er nimmt Gunther mit sich zu Schiff; Hagen bleibt zurück und hält die Wacht.

Verwandlung. — Wir sind wieder am Brünnhildenstein. Brünnhilde sitzt, versunken in Erinnerungen an Siegfried, am Eingang ihres Steingemachs. Da naht ihre Schwester Waltraute (Frau Jaide). Voll Freude eilt Brünnhilde ihr entgegen, beglückt, daß die Walküre es wagt, Walvaters Gebot zu brechen und die Verbannte aufzusuchen. Entzückt spricht sie von ihrer Liebe zu Siegfried.

„Zur Seligsten schuf mich die Strafe
Der herrlichste Held gewann mich zum Weibe,
In seiner Liebe
Leucht' ich und lache nun auf.
An meiner Wonne
Willst du dich weiden?
Teilen, was mich betraf?"

Aber Waltraute hat aus ganz anderm Grunde Wotans Gebot verletzt. Angst und Furcht treibt sie her. Wotan sitzt stumm in Walhall, die Götter und Helden um ihn her,

„Des Speeres Splitter fest in der Faust.
Holdas Äpfel rührt er nicht an,
Seiner Raben beide
Sandt' er auf die Reise.
Kehrten die einst
Mit guter Kunde zurück,
Dann noch einmal
Lächelte ewig der Gott."

Er gedachte Brünnhildens und sprach wie im Traume:

„Des tiefen Rheines Töchtern
Gäbe den Ring sie zurück,
Von des Fluches Last
Erlöst wär' Gott und Welt."

Nun beschwört Waltraute die Schwester, den Ring, den Siegfried ihr gelassen, den Rheintöchtern zurück zu geben. — Umsonst. Brünnhilde ruft:

„Geh heim zu der Götter
Heiligem Rat,
Von meinem Ringe
Raun' ihnen zu:
Die Liebe ließe ich nicht,
Mir nähmen nie sie die Liebe,
Stürzt auch in Trümmern
Walhalls strahlende Pracht!"

Voll Verzweiflung stürmt Waltraute nach Walhall zurück. — Aus der Tiefe leuchtet der Feuerschein — da ertönt plötzlich Siegfrieds Horn. Jubelnd will Brünnhilde dem Geliebten entgegeneilen und weicht entsetzt zurück, als sie einen fremden Mann — Siegfried mit dem Tarnhelm in Gunthers Gestalt — erblickt.

„Verrat! — Wer drang zu mir?"

Eine erschütternde Szene von höchster Tragik. Siegfried blickt sie ruhig an:

„Brünnhild, ein Freier kam,
Den dein Feuer nicht geschreckt.
Dich werb' ich nun zum Weib,
Du folge willig mir."

Brünnhilde, von Grausen erfaßt, bedroht ihn mit dem Ring,

„Stärker wie Stahl
Macht mich der Ring,
Nie raubst du ihn mir!"

Siegfried dringt auf sie ein — sie flieht; er erreicht sie, sie ringen furchtbar um den Ring — und endlich ist er in Siegfrieds Hand. Mit lautem Aufschrei sinkt Brünnhilde wie zerbrochen nieder. Siegfried ruft:

„Jetzt bist du mein!
Brünnhilde, Gunthers Braut,
Gönne mir nun dein Gemach!"

Brünnhilde wankt ohnmächtig in ihr Gemach:

„Was könntest du wehren,
Elendes Weib?"

Da zieht Siegfried sein Schwert:

„Nun, Notung, zeuge du,
Daß ich in Züchten warb:
Meine Treu wahrend dem Bruder,
Trenne mich von seinem Weibe."

Er folgt Brünnhilde nach. Der Vorhang fällt. —

Man hat gegen den ersten Akt der „Götterdämmerung" (das Vorspiel inbegriffen) von gegnerischer Seite namentlich zwei Bedenken erhoben. — Zunächst wird die zu große Länge des Aktes getadelt, und das ist nicht ganz unrichtig. Der Akt dauert fast zwei Stunden in ununterbrochener Folge, weil das Vorspiel mit dem Akt selbst durch ein Instrumentalstück verbunden ist. — Das Vorspiel könnte vielleicht von dem ersten Akt getrennt werden. Die Erholungspause gäbe zugleich einen willkommenen Zeit-

einschnitt. Denn in der jetzigen Fassung liegt zwischen dem Abschied Siegfrieds von Brünnhilde und dem gänzlichen Vergessen seiner Liebe zu ihr eine zu kurze Frist.

Die Wiederkehr Siefrieds mit dem Tarnhelm, um Brünnhilde für Gunther zu gewinnen, ist der zweite Punkt, auf den sich die gegnerische Kritik hartnäckig wirft. Wir begreifen das nicht. Dieses Motiv aus dem Drama zu streichen, hieße das ganze Werk umstoßen (was allerdings viele erreichen möchten, wenn sie nur könnten). Daß mit Hilfe des Tarnhelms Siegfried (in Gunthers Gestalt) Brünnhilde überwindet und dem Blutbruder zuführt, ist ja das bewegende Motiv des Ganzen. Es ist dies die tragische Schuld Siegfrieds, die ihn dem Tode weiht, den er lediglich als Sühne für seinen Verrat an Brünnhilde erleiden muß. Zudem ist dieses Motiv von Richard Wagner gar nicht erfunden, sondern bekanntlich in dem Nibelungenlied selbst enthalten. Wer daran rütteln will, zeigt eine höchst mangelhafte Kenntnis unseres Nationalepos und — der dramatischen Gesetze!

Was die sonstigen „Längen" (innerhalb der Akte selbst) betrifft, von denen die Gegner auch vieles fabeln, so hat es damit seine eigne Bewandtnis. Man versuche es nur, zu streichen! In der Dichtung könnte man es vielleicht hier und da (in den Erzählungen) ohne zu großen Zwang erreichen — in der Musik aber sicher nicht. Das ganze Gewebe ist so organisch, daß man es wohl zerreißen, aber nicht verkürzen kann. Die Wagnerschen „Längen" in der Musik sind derart, daß sie immer kürzer werden, je öfter man sie hört. Ein Kritiker geht in seinem blinden Eifer gegen Wagner so weit, zu behaupten: Ein Werk, welches offenbar Kürzungen erleiden müsse, um (für ihn) genießbar zu werden, sei gar kein echtes Kunstwerk. — Wenn diese Theorie zum Gesetz werden sollte, könnte man den ganzen Schiller und Goethes „Faust" dazu über Bord werfen. Wer hat Goethes „Faust", Schillers „Wallenstein" jemals ganz gesehen? Wer den „Don Carlos", „Tell" 2c. ohne Kürzungen? Derartige Behauptungen sind eben so absurd, als die sittliche Entrüstung, die sich gegen das Verhältnis zwischen Siegmund und Sieglinde, zwischen Siegfried, Brünnhilde und Gunther in der tugendhaften Presse erhoben hat. — Als wenn im Shakespeare nicht noch ganz andere Dinge vorkämen! — Man stellt die Ästhetik auf den Kopf, wenn man

mit solchen Waffen kämpft. — Aber was thut man nicht alles, um nur Richard Wagners Genie, das uns ein nationales Kunstwerk geschaffen hat, wie die Deutschen noch keines besitzen, zu verkleinern und den unzweifelhaften Erfolg seiner gewaltigen That zu schmälern? — — —

Wir fahren in der Analyse der „Götterdämmerung" fort. Der zweite Akt wird durch eine düstere Szene zwischen Alberich und Hagen eingeleitet. Alberich erscheint seinem Sohne, welcher, vor Gibichungens Halle Wache haltend, eingeschlafen ist. Alberich mahnt Hagen, Siegfried zu verderben.

„An dem furchtlosen Helden
Erlahmt selbst mein Fluch:
Denn nicht weiß er
Des Ringes Wert;
Zu nichts nützt er
Die neidlichste Macht."

Nur durch Siegfrieds Tod könne er den Ring sich erwerben. Vor allem sei zu verhüten, daß er den Rheintöchtern zurückgegeben werde, denn dann sei der Ring für immer verloren. Hagen erwidert — noch immer wie im Traume —

„Den Ring soll ich haben, harre in Ruh;
Mir selbst schwör' ich's, schweige die Sorge!"

Alberich verschwindet; der Tag bricht an. Plötzlich erscheint Siegfried am Ufer; der Tarnhelm hat ihn vom Brünnhildenstein in einem Atemzuge hierher geführt. Siegfried kündet die baldige Ankunft von Gunther und Brünnhilde an. Hagen ruft Gutrune zu dem ungeduldigen Siegfried, der sie nun als seine Braut begrüßt, da er sie sich durch seine That gewonnen habe, die er den Beiden berichtet, nicht ohne daß Gutrune ihn mit zweifelnden Fragen unterbricht, da ihr doch nicht klar wird, ob Gunther oder Siegfried es war, der Brünnhilde bezwang. — Sie schließt mit dem Ausrufe:

„Siegfried, mächtigster Mann,
Wie faßt mich Furcht vor dir!"

Schon erblickt aber Hagen das Segel des Bootes, welches Gunther und Brünnhilde bringt. Gutrune eilt in die Halle, um die Frauen zu rufen, Hagen stößt in ein Stierhorn und ruft Gunthers Mannen herbei.

Die Mannen strömen von allen Seiten herbei — es ist

dies eine Szene von unbeschreiblich frischem dramatischen Leben. Zum ersten und letzten Male in der ganzen Tetralogie haben wir hier einen vollständigen Chor; er ist von gewaltiger Wirkung und musikalisch von höchstem Interesse. In achtstimmiger Behandlung treten hier die Stimmen ganz frei und selbständig auf, entwickeln und durchkreuzen sich äußerst kunstvoll, und machen den Gesamteindruck eines lebhaften Gesprächs zwischen heiter erregten Massen — ein Meisterstück, wie Wagner selbst kein zweites in dieser Art geschaffen.

Gunther und Brünnhilde treten ans Land, von den Mannen jubelnd begrüßt. Siegfried und Gutrune treten ihnen, von Frauen begleitet, aus der Halle entgegen. Der Moment, wo Brünnhilde Siegfried erkennt und ihn an Gutrunes Seite sieht, ist großartig. Frau Materna übertraf sich hier selbst; sie spielte und sang mit herzerschütternder Wahrheit. — Ohnmächtig sinkt sie in Siegfrieds Arme; daß Siegfried sie nicht kennt, faßt sie nicht. Da erblickt sie den Ring an Siegfrieds Hand:

„Nicht dir gehört er.
Ihn entriß mir (auf Gunther zeigend) dieser Mann!
Wie mochtest von ihm
Den Ring du empfah'n?"

Siegfried weiß nicht mehr, daß er ihn Brünnhilden entrissen hat; Gunther schweigt in höchster Betroffenheit. Da tritt Hagen hinzu:

„Ist's der Ring, den Gunther du gabst,
So ist er sein,
Und Siegfried gewann ihn durch Trug,
Den der Treulose büßen sollt'."

Brünnhilde schreit im höchsten Schmerze auf:

„Betrug! Schändlichster Betrug!
Verrat! Wie er noch nie gerächt!
— — — — — —
Wisset denn alle: nicht Gunther,
Dem Manne dort bin ich vermählt!
Er zwang mir Lust und Liebe ab!"

Siegfried zeiht sie der Lüge:

„Blutbrüderschaft hab' ich Gunther geschworen,
Notung wahrte der Treue Eid;
Mich trennte seine Schärfe
Von diesem traurigen Weib.
— — — — — —

Schweig' ich die Klage, schwör' ich den Eid:
Wer von euch wagt seine Waffe daran?"

Hagen tritt vor:

„Meines Speeres Spitze wag' ich daran:
Sie wahr' in Ehren den Eid."

Die Mannen schließen einen Ring um Siegfried; Hagen hält diesem die Spitze seines Speeres hin, Siegfried schwört darauf:

„Wo mich Scharfes schneidet, schneide du mich,
Wo der Tod mich trifft, treffe du mich:
Klagte das Weib dort wahr,
Brach' ich dem Bruder die Treu!"

Wütend tritt nun Brünnhilde in den Kreis und schwört auf den Speer den Gegenschwur (musikalisch ein gewaltiger Moment):

„Deine Wucht weih' ich, daß sie ihn werfe,
Deine Schärfe segn' ich, daß sie ihn schneide:
Denn brach seine Eide er all,
Schwur Meineid jetzt dieser Mann!"

Siegfried tritt dicht zu Gunther heran, um ihm zu sagen, daß er fürchte, der Tarnhelm habe schlecht ihn gehehlt.

„Doch Frauengroll friedet sich bald:
Daß dir ich es gewann,
Dankt gewiß noch das Weib."

Er fordert die Mannen auf, zum frohen Hochzeitsfeste zu eilen, scherzt über Brünnhildens Täuschung, schlingt in ausgelassenem Übermut seinen Arm um Gutrune und zieht sie mit sich in die Halle. Die Mannen und Frauen folgen.

Nur Brünnhilde, Gunther und Hagen bleiben zurück. Gunther hat sich in tiefer Scham mit verhülltem Gesicht abseits niedergesetzt. Brünnhilde starrt vor sich hin:

„Welches Unhold's List liegt hier verhohlen?
Wo ist nun mein Wissen gegen dies Wirrsal?
Wer bietet mir nun das Schwert,
Mit dem ich die Bande zerschnitt'?"

Hagen erwidert:

„Vertraue mir, betrog'ne Frau!
Wer dich verriet, das räche ich!"

Brünnhilde lacht bitter:

„An Siegfried? — du?
Ein einz'ger Blick seines blitzenden Auges,
Deinen besten Mut machte er bangen!"

Hagen weiß das wohl, darum verlangt er von Brünnhilde klugen Rat, wie der Recke zu fällen sei.

Brünnhilde sagt ihm, daß sie seinen Leib mit Zauber gefeit und ihn so vor Wunden bewahrt habe. Im Kampf sei er nicht zu fällen, nur im Rücken sei er verwundbar:

„Nie reicht er dem Feinde
Fliehend den Rücken,
An ihm drum spart' ich den Segen,"

und Hagen ruft aus:

„Und dort trifft ihn mein Speer!"

Nun wendet sich Brünnhilde leidenschaftlich gegen Gunther:

„O feiger Mann, falscher Genoß,
Hinter dem Helden hehltest du dich,
Daß Preise des Ruhms er dir erränge."

Gunther ist außer sich — Hagen soll ihm helfen, der ihm erwidert:

„Dir hilft nur Siegfrieds Tod."

Aber Blutbrüderschaft haben beide geschworen. Hagen weiß dieses Bedenken zu beseitigen. — Er weist auch auf den Ring hin, der Gunther ungeheure Macht verleihen würde, den aber nur der Tod Siegfried entreißt, und Brünnhilde dringt zum Entschluß:

„Siegfried falle
Zur Sühne für mich und euch!"

So beschließen denn alle drei Siegfrieds Tod — zum ersten Male hören wir hier ein Terzett, weil dies durch die Situation, ebenso wie vorher der Männerchor, bedingt ist. Die Steigerung von Brünnhildens Auftreten bis zu diesem Schlußterzett ist eine gewaltige. Keinen Augenblick erlahmt das dramatische Interesse, und die Musik verleiht der gewaltig erregten Situation das leidenschaftlichste Kolorit.

Als Gunther und Brünnhilde sich hastig zur Halle wenden, treten Siegfried und Gutrune im Hochzeitsschmuck ihnen entgegen, geleitet vom Brautzug der Frauen. Gunther faßt Brünnhilde bei der Hand und schließt sich mit ihr dem Hochzeitszuge an. — Nur Hagen bleibt zurück. — Der Vorhang fällt.

Der dritte Akt der „Götterdämmerung“ beginnt mit einer Szene von unendlicher Grazie und Feinheit. Die Rheintöchter tauchen wieder auf, die seit dem Rheingold nicht mehr erschienen waren. So wenig diese reizenden Nixen im ganzen in den Vordergrund treten — wo sie erscheinen, ist Anmut und Liebreiz in ihrem Gefolge. Mit ihren goldreinen Stimmen, die wunderbar einheitlich sich verschmelzen, singen sie ein Lied der Sehnsucht nach dem verlornen Rheingold und bitten die „Frau Sonne“, ihnen den Helden zu senden, der das Gold ihnen wieder gäbe.

Schon hört man Siegfried's Horn in der Ferne — er sucht die Spur eines Wildes, das ihn irre geführt hat. Die Rheintöchter rufen ihn neckend und versprechen dem noch beutelosen Helden, den verfolgten Bären ihm zu zeigen, wenn Siegfried den Ring ihnen gebe, den er am Finger trägt. Siegfried verweigert ihn, — sie schelten ihn geizig und tauchen lachend unter. Jetzt bereut Siegfried, sie verscheucht zu haben; er ruft sie zurück — er will den Ring ihnen schenken. Doch jetzt rufen die Rheintöchter ihm ernst und feierlich zu:

„Behalt ihn, Held, und wahr' ihn wohl,
Bis du das Unheil rät'st,
Das in dem Ring du hegst.
Froh fühlst du dich dann,
Befrei'n wir dich von dem Fluch.“

Sie prophezeien ihm, daß er heute noch fallen wird, wenn er den fluchbeladenen Reif nicht der Flut zurückgiebt. Das aber bestimmt gerade Siegfried, ihn nicht zu lassen.

„Der Welt Erbe gewann mir der Ring,
Für der Minne Gunst miss' ich ihn gern;
Ich geb' ihn euch, gönnt ihr mir Lust.
Doch bedroht ihr mir Leben und Leib:
Faßte er nicht eines Fingers Wert —
Den Reif entringt ihr mir nicht!“

Da rufen die Rheintöchter ihm zu:

„Leb wohl, Siegfried! Ein stolzes Weib
Wird heut noch dich Argen beerben:
Sie beut uns besseres Gehör. Zu ihr! zu ihr!“

Sie schwimmen singend davon, mit den wunderbaren Klängen, die, der Natur abgelauscht, doch so kunstvoll sich gestalten.

Jagdhorn-Rufe kommen von der Höhe näher; Siegfried antwortet lustig auf seinem Horn. Gunther, Hagen und alle Mannen kommen herbei, um hier im Grunde zu rasten. Trinkhörner und Schläuche werden herbeigeholt, dann lagern sich alle. Eine prächtige Szene, voll Leben und Bewegung.

Um den schwermütigen Gunther zu erheitern, mit dem er den Brudertrunk tauscht, erzählt nun der „überfrohe Held" von vergangenen Tagen, von Mime, von Notung und Fafner. Hagen mischt den Zaubersaft eines Krauts in das Trinkhorn Siegfrieds, um ihm die Erinnerung wieder zu geben, die er durch Gutrunes Trank verlor. Harmlos erzählt nun Siegfried von Brünnhilde, wie er aus dem Zauberschlaf sie befreite und wie sie liebend ihn umfing. — Gunther hört mit wachsendem Erstaunen ihm zu: jetzt wird ihm plötzlich alles klar. Da fliegen zwei Raben auf, kreisen über Siegfried und eilen davon. Hagen fragt Siegfried:

„Errätst du auch dieser Raben Geraun?"

Siegfried fährt heftig auf und blickt, Hagen den Rücken wendend, den Raben nach. Hagen ruft:

„Rache raten sie mir"

und stößt seinen Speer Siegfried in den Rücken. Zu spät fällt ihm Gunther in den Arm:

„Hagen, was thust du?"

Der aber antwortet gelassen:

„Meineid rächt' ich!"

und verliert sich einsam über die Höhe. Siegfried schwingt mit beiden Händen seinen Schild, um Hagen damit zu zerschmettern. Aber die Kraft verläßt ihn. Der Schild entsinkt seiner Hand und er selbst stürzt zusammen. Bevor er stirbt, ruft er aber noch einmal voll heißer Sehnsucht Brünnhilde, „die heilige Braut", herbei.

„Süßes Vergehen — seliges Grauen —
Brünnhild' bietet mir — Gruß!"

Eine Szene von erschütternder Gewalt. Wunderbar ergreift es uns, wenn hier im Orchester die Klänge wiederkehren, von welchen Brünnhilde vom Zauberschlaf durch Siegfrieds Kuß einst erweckt ward.

Die Mannen erheben die Leiche auf den Schild und geleiten sie in feierlichem Zuge über die Felsenhöhe langsam von dannen. Eine Trauermusik ertönt, wie es keine zweite gibt — gewaltig, wie der Held, dem er gilt, tief schmerzlich und doch den Gefallenen verherrlichend. Hier zeigt sich die Gewalt der Wagnerschen Tonsprache in ihrer ganzen Größe; organisch innig verbunden, treten die Leitmotive auf, welche Siegfrieds Thaten bisher begleiteten, selbst die Motive, die an das Schicksal seiner unglücklichen Eltern gemahnen, erklingen wieder — es ist eine gedrängte Lebens- und Leidensgeschichte in erschütternden Tönen — ein Meisterwerk, wie seit Beethoven keins geschaffen wurde.

Die Szene verwandelt sich. Wir sind wieder in Giebichungens Halle. Gutrune erwartet angstvoll den rückkehrenden Gatten. Hagen kündet seine Rückkehr an; hart und herzlos, wie immer, erzählt er ihr vom bleichen Helden, der eines wilden Ebers Beute geworden.

Die Mannen bringen die Leiche. Gutrune stürzt schreiend über die Leiche hin — allgemeine Erschütterung und Trauer. Gutrune klagt ihren Bruder des Mords an — er weist die Anklage zurück und nennt Hagen als Mörder. Trotzig rühmt dieser sich der That und fordert als Beute den Ring. Gunther wehrt ihm:

„Zurück! Was mir verfiel,
Sollst du nimmer empfahn."

Sie kämpfen um den Ring; Gunther wird von Hagen erschlagen.

Nun stürzt sich Hagen auf die Leiche, um den Ring zu rauben. Da aber hebt sich des toten Siegfrieds Arm drohend empor. Allgemeines Entsetzen. Nun schreitet Brünnhilde feierlich aus dem Hintergrunde hervor.

„Schweigt eures Jammers jauchzenden Schwall!
Das ihr alle verrietet,
Zur Rache schreitet sein Weib!
— — — — — —
Sein Mannes-Gemahl bin ich,
Der er ewige Eide schwur,
Eh' Siegfried Gutrune ersah!"

In heftigster Verzweiflung ruft Gutrune aus:

„Verfluchter Hagen! Weh, ach weh!
Daß du das Gift mir rietest,
Das ihr den Gatten entrückt.
O, Jammer, Jammer! Wie jäh nun weiß ich,
Daß Brünnhild die Traute war,
Die durch den Trank er vergaß.“

Nun beginnt die Abschiedsszene Brünnhildes, die größte und schönste Aufgabe von allen, die der Dichter-Komponist der Darstellerin der herrlichen Walküre zu lösen gab, aber auch die größte Leistung von Frau Materna, die hier sich selbst übertraf. In herzerschütternden Tönen und doch voll Hoheit und göttergleicher Ruhe hält sie ihrem Siegfried den Nachruf und weiht ihm eine Klage,

„Wie des hehrsten Helden sie wert.“

Einen mächtigen Scheiterhaufen läßt sie aufrichten; Frauen schmücken ihn mit Blumen. Siegfried's Leiche wird auf das Scheitgerüste getragen. Zuvor aber zieht sie von Siegfrieds Hand den Ring,

„Mein Erbe nun nehm' ich zu eigen.“

Den furchtbaren Ring will sie der Wassertiefe zurückgeben. Sie schleudert eine Fackel in den Holzstoß, der schnell sich entzündet. Wotans Raben fliegen auf:

„Fliegt heim, ihr Raben,
Raunt es eurem Herrn,
Was hier am Rhein ihr gehört!
An Brünnhilds Felsen fahret vorbei,
Der dort noch lodert,
Weiset Loge nach Walhall!
Denn der Götter Ende
Dämmert nun auf;
So werf' ich den Brand
In Walhalls prangende Burg!

— — — — —

Selig in Lust und Leid
Läßt die Liebe nur sein!“

Brünnhildens Roß wird herbeigeführt. Mit dem Rufe:

„Siegfried! Siegfried!
Selig gilt dir mein Gruß!“

stürzt sich Brünnhilde mit dem Roß in die Flammen. Prasselnd steigt der Brand hoch empor und ergreift die Halle, die zusammenstürzt. Alle fliehen entsetzt.

Plötzlich bricht das Feuer zusammen; der Rhein ist über seine Ufer getreten und wälzt seine Flut über die Brandstätte bis zur Halle. Auf den Wogen schwimmen die Rheintöchter heran. Hagen stürzt wild mit dem Rufe: „Zurück vom Ringe!“ in die Flut. Woglinde und Wellgunde umschlingen ihn und ziehen ihn in die Tiefe; Floßhilde hält jubelnd den wiedergewonnenen Ring in die Höhe.

Am Himmel bricht von fern her eine dem Nordlicht ähnliche rote Glut aus, die sich über den ganzen Hintergrund verbreitet. Der Götter Ende ist da. — Der Vorhang fällt.

Der wachsende Aufruhr, mit dem diese Szene von dem Orchester begleitet wird, ist über alle Beschreibung großartig. Was szenisch immerhin nur annähernd ausgeführt werden konnte, malen die Töne in höchster Vollendung. Es ist hier ein so überwältigender Zusammenfluß von Motiven, daß das staunende Ohr kaum den gewaltigen Tonwellen im einzelnen zu folgen vermag. Rheingold, Walhall, Siegfried, Brünnhilde — sie werden hier in Eins zusammengefaßt —, eine Apotheose, würdig der Götterwelt, die hier zusammenbricht. Hier kann man nur noch staunend bewundern — Worte vermögen den Eindruck nicht zu schildern.

V.

Die schönen Tage von Baireuth sind nun vorüber und fordern an ihrem Schluß zum nochmaligen dankbaren Rückblick auf das Erlebte und Genossene auf, und zwar um so mehr, als ein Teil der deutschen Presse — und zwar der sogenannte tonangebende — sich die möglichste Mühe gibt, den Eindruck durch Witzeleien und Mäkeleien zu schmälern, das künstlerische Gelingen zu leugnen und die Tragweite dieses Kunstereignisses überhaupt in Frage zu stellen.

Es ist dies eine klägliche Erscheinung, welche auf den Zustand unserer deutschen Kritik ein betrübendes Licht wirft. Denn keine andere Nation findet eine solche Freude daran, das Große, das in ihrem Schoße geboren wird, so systematisch herab zu ziehen und hämisch zu verkleinern. Das „nil admirari“ ist der oberste Grundsatz unserer sogenannten „Geistreichen“; sich durch eine Kunsterscheinung imponieren zu lassen, sich einem Genusse dankbar

und freudig hinzugeben, würde in ihren Augen eine unverzeihliche Schwäche sein. Mängel sind überall zu finden, denn absolut Vollkommenes gibt es überhaupt nicht; tadeln ist daher nicht schwer, sobald man den spähenden Blick nur auf das Einzelne richtet — und darüber das große Ganze aus dem Auge verliert.

Mit einer solchen Taktik ist aber nicht das Geringste geleistet; es kann nicht nur selbstverständlich dadurch niemals etwas aufgebaut, gegründet oder befestigt werden, sondern es wird auch nicht einmal der geheime Zweck erreicht, einem bedeutenden Werke dauernd zu schaden. Die Lebensfähigkeit einer künstlerischen That nicht minder, wie die einer vollwichtigen That auf politischem oder religiösem Gebiet, hängt glücklicherweise nicht von den Stimmungen und Meinungen des Tages ab. Die letzteren wechseln und verwehen, die erstere bleibt. Der große Blick zeigt sich eben darin, daß er die große That als solche erkennt und das Zufällige von dem Wesentlichen, das Vergängliche von dem Ewigen zu trennen weiß; daß er mit einem Worte den innersten Kern trifft, den Lebensnerv erkennt und nicht am Äußerlichen hängen bleibt. Eine Kritik, welche sich nicht zu dieser Höhe der Anschauung zu erheben weiß, kann einen Anspruch auf positive Geltung überhaupt nicht erheben; sie schadet nicht der Sache, sondern nur sich selbst.

Richard Wagner ist ein Reformator im strengsten Sinne des Wortes. Er hat es sich zur Aufgabe gemacht, die deutsche Oper, im weiteren Sinne die deutsche dramatische Kunst, zu regenerieren, und geht dabei mit einer Energie und Konsequenz, aber auch mit einer Rücksichtslosigkeit zu Werke, welche jeder Reformator hat und haben muß, sofern er sein hohes Ziel erreichen will. Man verfolge nur genau den großartigen Entwickelungsgang, den er in 35jähriger Thätigkeit in „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan", „Meistersinger" und „Nibelungenring" eingeschlagen hat, und man wird dasselbe reformatorische Streben, denselben Grundgedanken, dasselbe schöpferische Genie in allem wiederfinden, nur bei jedem späteren Werke immer konsequenter durchgeführt und immer reiner erzielt. — Daß diese Entwickelung eine vollkommen organische war, zeigt sich darin, daß Richard Wagner durchaus von dem thatsächlich Gegebenen ausging, daß er den Boden der großen und romantischen Oper,

wie er ihn vorfand, erst nach und nach verließ, und von Stufe zu Stufe das neue Terrain sich eroberte, dessen er bedurfte, um die „Oper" zum „musikalischen Drama" umzugestalten.

Vom „Rienzi" bis zum „Nibelungenring" ist ein so ungeheurer Weg, daß mehr als ein Menschenalter der Entwickelung dazwischen zu liegen scheint. Je rascher und energischer aber Richard Wagner diese künstlerische Umgestaltung des überkommenen und — verkommenen Opernstils in sein Ideal des dramatisch-musikalischen Stils vollzog, desto mehr Widerstand mußte er bei allen denen finden, die ihm nicht folgen konnten oder wollten — weil mit der Anerkennung dieses enormen Fortschritts zugleich das Zugeständnis ausgesprochen war, daß auf dem bisherigen Wege für die Oper nichts mehr zu erreichen sei. Es gehört einerseits zu viel Selbstverleugnung der Opernkomponisten, anderseits zu viel Objektivität der ästhetischen Schule dazu, um mit einen solchen freiwilligen Zugeständnis die eigene Existenzberechtigung gleichsam selbst in Frage zu stellen.

Die musikalische Ästhetik — wenn man überhaupt von einer solchen im wissenschaftlichen Sinne sprechen kann — steht noch heute bei Beethoven. Sie kommt über dessen letzte Werke nicht hinaus, weil schon diese in ihren Schematismus nicht mehr passen und die Schulästhetiker es doch nicht über sich gewinnen können, ihr System zu verwerfen, das ihnen bis dahin so gute Dienste geleistet hatte. Indem sie aber nun in den kritischen Fall kommen, Werken gegenüber zu stehen, die in ihre Klassifikation absolut nicht passen wollen, helfen sie sich sehr einfach damit, daß sie diese Werke, aber keineswegs ihr System, für fehlerhaft erklären. Speziell in der Oper werden deren „Gesetze" heute noch unermüdlich von Mozart deduziert, obgleich Weber in der „Euryanthe" längst über Mozart hinausgegangen war und Beethoven, wenn er eine zweite und dritte Oper geschrieben hätte, beim Stil des „Fidelio" ebenso sicher nicht stehen geblieben wäre, als er im Stil der neunten Symphonie und letzten Quartette über den seiner früheren hoch hinausragt.

Für die ausübenden Musiker, speziell für die Opernkomponisten, steht aber der Fall womöglich noch kritischer. Sie suchen seit Jahrzehnten einen spezifisch deutschen Opernstil und können ihn nicht finden. Entweder verfallen sie in das hohle

Pathos der neuen französischen Oper, welche durch Meyerbeer den Todesstoß erhielt, oder sie geraten in die Nebelregion der deutschen „Kapellmeister-Musik“, die weder leben noch sterben kann; oder endlich, sie retten sich in die harmlosen Regionen des alten Singspiels, meist jedoch mit bedenklicher Hinneigung zur französischen komischen Oper. Wie aus diesen zerfahrenen Elementen ein origineller deutscher Opernstil sich gestalten soll, wissen sie selbst nicht. Aber sie komponierten auch ohne Stil frisch und fröhlich darauf los — bis Richard Wagner ihnen sein „bis hierher und nicht weiter“ zurief, und die Umgestaltung, welche durch Wagners Werke in der Kunstanschauung unserer Zeit hervorgerufen wurde, ihren Werken das dürftige Lebenselement, das sie noch besaßen, vollends entzog.

Diese beiden Kategorien der überlebten Ästhetiker und der lebensunfähigen Opernkomponisten bilden die Hauptmacht der Wagnerschen Gegnerschaft; sie kämpfen einfach um ihre Existenz, und greifen zu allen erlaubten und unerlaubten Mitteln, um sich zu halten. Zu den letzteren rechnen wir vor allem die unaufhörlich wiederholte, obgleich längst widerlegte Lüge, daß Wagner alle Leistungen der musikalischen „Vergangenheit“ verwerfe, daß er Gluck, Mozart, Beethoven und Weber nicht anerkenne, sondern nur seine Werke allein als maßgebend anerkannt wissen wolle. Es ist dies einfach eine Lüge, die für den, welcher Wagners pietätvolle Bearbeitung der Gluckschen „Iphigenie“, welcher seine schwärmerische Verehrung für Beethoven und Weber kennt, welcher in seinen Schriften gelesen hat, was er über diese und Mozart sagt — gar keiner Widerlegung mehr bedarf. Aber diese Lüge thut ihre guten Dienste und wird deshalb fort und fort mit neuen Variationen in Szene gesetzt — und immer wieder geglaubt. — Ebenso wirksam hat sich die von den Gegnern erfundene Fabel von der „Zukunftsmusik“ erwiesen, d. h. von einer Musik, welche die Gegenwart nicht verstehen könne — womit natürlich nur die Wagnersche gemeint ist. Daß diese sogenannte Zukunftsmusik in der Gegenwart bereits so festen Fuß gefaßt hat, daß sie mit dem besten Willen nicht mehr aus der Welt zu schaffen ist, beirrt die Gegner nicht in ihren immer wiederholten Versuchen, wenigstens den Schein festzuhalten, als ob das Publikum Wagner nicht verstehen könne und nichts von

ihm wissen wolle. — Hierauf haben freilich die Festtage von Bayreuth wohl das schlagendste Dementi erteilt!

Die kulturhistorische Bedeutung der Bayreuther Festspiele ist selbstverständlich nicht jedem Hörer sofort klar vor Augen getreten, sie kann überhaupt in ihrer ganzen Tragweite gegenwärtig noch gar nicht genau erwogen und ermessen werden. Daß man aber einem hochbedeutenden, ja (um ein Goethesches Wort zu gebrauchen) einem „grenzenlos genialen" Werke gegenüber steht, haben alle mehr oder weniger klar empfunden, die einen instinktiv, die anderen bewußtvoll. Ich sage — alle; auch die wütensten Gegner. Denn gerade weil diese empfinden, daß sie hier einem Koloß gegenüber stehen, der ihre Pygmäennatur noch erdrücken wird, weil sie das sichere Gefühl haben, daß „er oder sie" stehen oder fallen müsse: eben deshalb werden von ihnen Angriffe mit allen Mitteln versucht.

Neben diesen, sehr in der Minderzahl stehenden „Unversöhnlichen", welche glauben, mit ihrem non possumus das rollende Rad der Zeit aufhalten zu können, steht eine große Zahl Schwankender und Unentschiedener, welche sich eben zu „Konzessionen" gezwungen sehen, weil ihr natürliches Gefühl sie förmlich übermannt und sie, trotz aller Wenn und Aber, sich gestehen müssen, daß dem Genie gegenüber ihre Doktrin eben nicht mehr stichhaltig sei. Mit Vorurteilen aller Art an das Riesenwerk heran tretend, mit Reserven aller Art ihren Rückzug deckend, sind sie doch ehrlich genug, einzugestehen, daß sie das nicht erwartet hätten und daß sie im Grunde genommen, wenn auch nicht überzeugt, doch besiegt seien.

Eine dritte Gruppe endlich, und sie umfaßt die größte Zahl der Besucher Bayreuths, — hat sich dem großen Ganzen unbefangen, willig und dankbar hingegeben, steht staunend und bewundernd dem Werke gegenüber, kann sich im einzelnen wohl nicht Rechenschaft geben, weshalb das alles so wunderbar auf sie gewirkt hat, ist sich aber klar, daß sie einem künstlerischen Unikum gegenüber gestanden und Eindrücke empfangen hat, wie noch nie im Leben. Es ist dies das eigentliche Publikum, an dessen unmittelbares Gefühl jeder schaffende Künstler appelliert, das „Volk", für welches er dichtet und singt.

Versuchen wir nun, uns im einzelnen klar zu machen, um was es sich hier eigentlich gehandelt hat und auf welchem Wege

der Künstler sein Ziel erreichte. — Dieses Ziel ist ein nationales, im eminentesten Sinne des Wortes. Kein anderer als ein deutscher Künstler hätte es sich überhaupt stecken können, kein anderer als ein deutscher konnte es auch erreichen.

Die Regeneration der Oper, einer fremdländischen Kunstform, die in Italien geboren und über Frankreich nach Deutschland eingeführt wurde — mußte an der Wurzel gefaßt werden, wenn es gelingen sollte, sie von den romanischen Einflüssen loszureißen und zu einer national-deutschen zu erheben. Diese Regeneration mußte auf nicht weniger als alles sich erstrecken: auf den Stoff, auf die dichterische und musikalische Form, und auf den Stil der Ausführung. Es war eine gewagte Radikalkur, die hier zu vollziehen war, aber Richard Wagner hat sie gewagt — jacta est alea — und er hat die Schlacht gewonnen.

In Hinsicht auf den Stoff zu einer national-deutschen Oper schlug Karl Maria v. Weber zuerst den richtigen Weg ein; deshalb ist es auch dieser deutscheste von allen Tondichtern, an welchen Richard Wagner zunächst mit pietätvollster Verehrung anknüpfte. Weber fand aber nicht den Dichter, den er suchte — Wagner hätte ihn auch nicht gefunden. Deshalb war sein erster, folgenreicher Schritt auf dem neuen Gebiete, daß er seine dramatischen Dichtungen sich selbst schuf, und daß er sofort an den rechten Urquell ging, der längst bekannt und doch von den Tondichtern gänzlich vernachlässigt war — an die deutschen Sagenkreise des Mittelalters. Heinrich von Ofterdingen, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg — das waren seine Quellen. Um diese für unsere Zeit und für die vorgesteckten Ziele lebendig zu machen, bedurfte es freilich einer großen dramatischen Gestaltungskraft, eines genialen übersichtlichen Zusammenfassens, um den dramatischen Kern klar und einfach aus dem epischen Material heraus zu gewinnen. Wie sehr dies Wagner gelungen ist, und wie er hierdurch zugleich die weitere schwierige Aufgabe löste, eine logisch und stetig sich entwickelnde Handlung, von allem zufälligen Nebenwerk, von allen absichtlichen Situationseffekten und sich durchkreuzendem Intriguenspiel losgelöst, zu bieten, haben wir in „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und „Tristan“ gesehen. Auch die „Meistersinger“ gehören hierher. In der gemütlich pedantischen Nachblüte des Minnesängertums erkannte der Dichter-Komponist

nicht minder den echt nationalen Kern. Er konnte ihn aber, seinem innern Wesen nach, nicht im hochtragischen Stile behandeln, und traf wieder den Nagel auf den Kopf, indem er das behagliche und doch so kernige Bürgertum, welches uns den Übergang vom Mittelalter zur neuen Zeit repräsentiert, zum Motiv einer gemütvollen komischen Oper wählte.

Die dramatische Gestaltung unseres großen nationalen Epos, des Nibelungenliedes, war aber die größte Aufgabe, die er sich noch vorbehalten hatte. Auf wie verschiedene Weise unsere deutschen Dichter diesem Stoff auch schon beizukommen versucht hatten, war es doch noch keinem gelungen, das Werk, in seiner Totalität gefaßt, für unsere Bühne lebendig zu machen. Vom Nibelungenlied ausgehend, erkannte R. Wagner bald genug, daß mit der szenischen Gestaltung desselben die Aufgabe noch keineswegs erschöpft sei. Das Nibelungenlied ist eine relativ moderne, freie, dichterische Behandlung weit älterer germanischer Sagenkreise; es ist in gewissem Sinne fragmentarisch, indem es von dichterischen Voraussetzungen ausgeht, welche zur Zeit der Entstehung dieses Epos im Volksbewußtsein noch lebendig genug waren, um sie gleichsam als selbstverständlich übergehen zu können, während in den späteren Jahrhunderten — dank den unausgesetzten Verfolgungen einer fanatischen Priesterherrschaft — diese heidnischen Sagenkreise im Volksgeiste fast bis zur Erinnerung ausgetilgt wurden, so daß sie mit der Wiederauffindung des gleichfalls gänzlich in Vergessenheit geratenen Nibelungenliedes erst nach und nach wieder ausgegraben werden mußten. Erst seitdem wir mit der „Edda" — die uns verloren wäre, wenn sie nicht ein freundliches Geschick vor dem zelotischen Zerstörungseifer der Frommen in den nördlichsten Winkel Europas geflüchtet hätte — den eigentlichen Schlüssel zum Nibelungenlied wieder gewannen, war es möglich, den ganzen Sagenkreis zu überblicken und in seiner Totalität wieder herzustellen.

Trotzdem war die dichterische Arbeit hier noch immer schwierig genug. Es galt zunächst, Klarheit und logischen Zusammenhang in die oft dunkeln oder unter veränderter Gestalt auftauchenden Motive zu bringen; es galt ferner hier auch den dramatischen Faden zu finden, welcher sich unzerreißbar durch das Ganze schlingen mußte. Hierzu bedurfte es einer großen dichterischen Gestaltungskraft; das Resultat, wie es uns im „Nibelungen-

ring" jetzt vorliegt, vermag nur der zu würdigen, welcher alle die komplizierten Elemente kennt, aus denen es aufgebaut wurde. Der künstlerische Gewinn war aber auch ein großer: unsere Götter- und Heroenwelt, die poetischen Denkmale der vorchristlichen Kulturperiode unseres Volkes wurden für die späten Enkelzeiten wieder lebendig gemacht und traten in veredelter künstlerischer Gestaltung dem modernen Bewußtsein zum ersten Male wieder nahe.

Daß unsere Zeit sich nicht sofort wieder in dem Leben und Empfinden dieser Riesengestalten aus längst vergangenen Jahrhunderten ganz heimisch finden kann, ist wahrlich nicht zu verwundern. Nicht nur, daß die ganze christliche Kulturepoche zwischen damals und jetzt liegt; es ist auch nur wenig noch geschehen, um auf dem Wege der allgemeinen Volksbildung, und speziell des Schulunterrichts, das Interesse für die Sagenkreise unserer Ahnen lebendig zu erhalten. Während jedermann mit der Götterlehre der Griechen und Römer mehr oder weniger vertraut gemacht wird, bleibt die allgemeine Bekanntschaft mit der Götterlehre der Germanen vorerst noch ein frommer Wunsch. Wir sind in der Iliade und Odyssee weit mehr zu Hause, als im Nibelungenlied und der Edda. — Daß dies nun bald anders werden wird, ist eine nicht zu unterschätzende Konsequenz der nationalen künstlerischen That Richard Wagners. Auch nach dieser Seite gibt sie unserer Zeit Anregungen, welche tiefer in das Volksbewußtsein greifen werden, als die rühmlichen und hochgeschätzten Leistungen unserer Gelehrtenwelt seit einem Menschenalter. Es ist dies in der Natur des Kunstwerks als solchem begründet. Die Wissenschaft wird sich immer zunächst nur an Auserwählte wenden; der Künstler aber wendet sich an alle, und wird auch von allen zuerst verstanden.

Was nun die Form der dichterischen Behandlung unseres altnordischen Sagenkreises betrifft, so hat Richard Wagner bekanntlich den Stabreim (die Alliteration) konsequent durchgeführt und hierdurch diese älteste deutsche poetische Form uns gleichsam wieder gewonnen — natürlich unter allgemeinem Oppositionslärm des modernen Litteratentums, welches alles besser weiß, aber leider nur selbst nichts besser machen kann.

Daß der Künstler in seiner Darstellung dem Stile jener Zeit sich zu nähern sucht, welche er behandelt, ist durchaus sachgemäß.

Mittelalterliche Stoffe, in moderner Sprache behandelt, erzeugen in uns das Gefühl, daß die Form den Stoff nicht ganz deckt, weshalb z. B. J. V. v. Scheffel für seine mittelalterlichen Dichtungen auch eine entsprechende Sprache gewählt hat. Schon in der Lohengrin-Dichtung ist die dichterische Sprache R. Wagners von der moderner Operntexte ebenso verschieden, wie seine Musik von der der modernen Oper. Wenn nun aber, wie im Nibelungenring, der Stoff auf noch weit ältere Zeiten unseres Volkes zurück greift, so ist doch nichts natürlicher, als daß der Dichter auch der damals gebräuchlichen poetischen Form sich zu nähern sucht, insofern es ihm gelingt, diese für unsere Zeit flüssig zu machen. Und das ist ihm in der That meisterhaft gelungen. Wenn der Dichter seine Götter, Riesen und Zwerge in modernen Versen hätte sprechen lassen, so würde das Unpassende dieser Behandlung auf der Bühne sofort empfunden worden sein; — nun er dies aber nicht gethan hat, findet der ungebildete Teil seiner Zuhörer, daß es doch sehr unpassend sei, eine Sprache zu reden, in die man sich erst hinein studieren müsse. — Natürlich bringt die alte Form auch Wort- und Satzbildungen mit sich, die heutzutage uns fremdartig erscheinen, deshalb aber nichts weniger als unrichtig sind. Im Gegenteil hat sich R. Wagner auch in Behandlung der deutschen Sprache als Meister gezeigt. Wie jeder echte Dichter, ist er in der Wortbildung produktiv gewesen und hat als Erfinder und Mehrer unsern Sprachreichtum vergrößert.—Alles Außergewöhnliche muß aber nun einmal Widerstand finden! — Das scheint Naturgesetz zu sein.

Man hat dem Dichter ferner einen Vorwurf daraus gemacht, daß er „Wunder" auf die Bühne bringt, Verwandlungen der Zwerge und Riesen in Tiergestalten, den Kampf mit dem Drachen rc. Es hängt dies aber wiederum mit dem gewählten Stoffe so eng zusammen, daß, wenn man jene Wunder streichen wollte, man überhaupt den ganzen großartigen Stoff verwerfen müßte. — Es ist ein anerkanntes dramatisches Gesetz, daß das, was zur Handlung gehört, auch auf der Bühne selbst zur Anschauung kommen muß. Was hinter den Kulissen passiert, was nur erzählt wird, ist für den Zuschauer so gut als nicht vorhanden; wir verlassen damit sofort den Boden des Dramas und geraten auf das epische Gebiet. Ein Grundfehler der dramatischen Bearbeitung des Nibelungenliedes durch Hebbel ist der, daß alle

die Heldenthaten, welche Siegfried vollbringt, von diesem nur erzählt werden. Das klingt wie Renommage — kein Mensch glaubt daran. Mit ganz richtigem Gefühl hat Wagner diese Klippe vermieden, ist dabei aber natürlich auf szenische Schwierigkeiten gestoßen, von denen man zugeben kann, daß sie in Bayreuth noch nicht vollständig überwunden worden sind, ohne daß dadurch der Sache selbst das geringste geschadet, oder das an sich völlig richtige Prinzip umgestoßen wird. Große Theater, mit unbeschränkten technischen Hilfsmitteln, überwinden noch ganz andere szenische Schwierigkeiten als diese und bringen so täuschend Wunder auf die Bühne, daß der Zuschauer in der That an sie glauben könnte. Der größere oder geringere Grad in der Vollendung des mechanischen Apparats kann aber für die Beurteilung eines dramatischen Werkes doch wahrlich nicht maßgebend sein, sonst würde Shakespeare im „Sommernachtstraum", im „Sturm" rc. vor der Kritik noch weit übler bestehen!

Treten wir nun, nach diesen formellen Fragen, der Betrachtung des dichterischen Stils im großen und ganzen selbst näher, so kommen wir auf den eigentlichen Kern der Wagner-Frage, auf den Punkt, wo die poetische und musikalische Behandlung zusammentreffen und sich decken. Es ist bekannt, daß R. Wagner den alten Opernstil prinzipiell verwirft, und wir haben schon früher darauf hingedeutet, daß er dem neuen dramatisch-musikalischen Stil in seinen früheren Werken sich mehr und mehr genähert, bis er ihn nunmehr jetzt in absoluter Vollkommenheit erreicht hat.

R. Wagner verwarf nicht nur längst den Dialog und das sogenannte trockene Recitativ, die jetzt allgemein als unvollkommen anerkannten Hilfsmittel des Ausdrucks, sondern er verwirft auch die sogenannten geschlossenen musikalischen Formen da, wo sie durch die Situation nicht vollständig motiviert sind. Er verwirft sie keineswegs absolut, sondern verweist sie nur dahin, wohin sie allein gehören, in die rein lyrischen Momente, die er aber nur höchst sparsam anbringt. Früher bestanden dagegen alle Operntexte nur aus einer Reihe von lyrischen Momenten, die sich entweder in der Liedform oder in der Arie, im Duett rc. musikalisch breit entwickelten, während der zur eigentlichen Handlung gehörende Dialog in den Recitativen abgethan wurde, die gleichsam nur die Brücke von einem lyrischen Punkte zum andern

bildeten. Wir erhielten dadurch sehr schöne abgeschlossene Musikstücke, die dem Oratorien- oder Konzertstil mehr oder weniger verwandt waren, aber keine dramatische Musik, die in fortlaufendem Fluß blieb.

Die neueren Komponisten haben schon vor Wagner alle erdenklichen Versuche gemacht, um über diesen Zwiespalt hinaus zu kommen. K. M. v. Weber war in der „Euryanthe“ auf dem richtigen Wege; er ließ sich aber durch die dagegen erhobene allgemeine Opposition irre machen und kehrte im „Oberon“ zum Dialog zurück. Später haben Spohr, Schumann u. a. versucht, diese für die Oper so wesentliche Formfrage zu lösen; sie blieben aber auf halbem Wege stehen. Der Musiker geriet bei ihnen mit dem Dramatiker in Widerstreit; der Musiker wollte die geschlossenen Formen nicht aufgeben, der Dramatiker aber kann sie nicht brauchen, sofern er nicht Lyriker oder Epiker werden will.

Richard Wagner hatte den Mut, auch hier zuerst radikal zu verfahren. Er sagte vollkommen richtig, daß im musikalischen Drama das dramatische Element, aber nicht die musikalische Form die Hauptsache sei; daß letztere nach dem ersteren sich gestalten müsse, aber nicht umgekehrt. Dichtung und Musik müssen gleichberechtigte Faktoren sein, die nicht nur äußerlich neben einander, sondern organisch miteinander wirken. Ein musikalisches Drama müsse vor allem auch ein Drama sein; es könne von den für das Drama überhaupt gültigen Gesetzen nicht losgelöst werden, habe aber den großen Vorteil vor dem recitirenden Drama, daß die Musik ergänzend, erläuternd, ausmalend, und hierdurch die Gefühlsmomente wesentlich steigernd, die dramatische Spannung der Situationen wesentlich erhöhend hinzutreten, einen Anspruch auf völlig selbständige Geltung aber im Drama nicht erheben dürfe.

Welchen Sturm diese Theorie seit 25 Jahren in der Presse erregt hat, ist bekannt. Alles Theoretisieren konnte aber hier schließlich zu nichts führen. Die Praxis allein mußte entscheiden. Denn bekanntlich hat sich die Ästhetik stets aus dem Kunstwerke heraus entwickelt, aber nicht das Kunstwerk aus der Ästhetik. Die Theorie ist der Praxis immer nachgefolgt. Es galt also für Wagner, zu beweisen, daß er auf diesem völlig neuen Wege

ein großes, geschlossenes Kunstwerk aufzubauen vermöge; welches die beabsichtigte Wirkung auch wirklich erziele.

Dieses Kunstwerk ist nun eben der „Nibelungenring". Hier ist diese wichtigste Prinzip-Frage in den denkbar größten Dimensionen gelöst, — und daß sie höchst wirkungsvoll und erschöpfend zugleich gelöst sei, ist gar keine Frage mehr. Richard Wagner ist der Siegfried, der den drohenden Feuerkreis der Vorurteile furchtlos durchschritt und die im Zauberschlaf befangene musikalische Dramatik, seine Walküre, zum Leben erweckte. Mit dem Schwerte hat er den ihn drohend zurückweisenden Speer der Kritik zertrümmert. — Wer ihm folgen will, muß freilich auch ein Held sein wie er. Ohne das Göttergeschenk des Genies dürfte es keinem gelingen. Der Weg ist aber gezeigt, die Bahn gebrochen, — und deshalb haben wir die Bayreuther Festspiele einen kulturhistorischen Moment genannt, dessen Tragweite noch gar nicht abzusehen ist.

In welchem Stile nun die Musik komponiert ist, welche die ebenso große als neue Aufgabe zu lösen hatte, die R. Wagner ihr stellt, kann für den, der des Meisters Entwickelungsgang verfolgt hat, nicht zweifelhaft sein. In der großen Erzählung des „Tannhäuser" (im letzten Akt) finden wir diesen musikalisch-deklamatorischen Stil beim Dichter-Komponisten zum ersten Male in seiner ausgeprägten Form; im „Lohengrin" tritt er schon so sehr in den Vordergrund, daß er als der maßgebende erscheint, gleichzeitig führte R. Wagner hier sein Prinzip der charakteristischen Leitmotive zum ersten Male konsequent durch.

In der Chronologie der Wagnerschen Werke folgt die Dichtung des Nibelungenringes unmittelbar auf „Lohengrin". „Siegfrieds Tod" wurde zuerst gedichtet; die übrigen Teile der Trilogie schlossen sich in umgekehrter Folge an. In der Komposition des Nibelungenringes begann aber R. Wagner mit dem „Rheingold", vollendete dann die „Walküre" sowie die zwei ersten Akte des „Siegfried" (bis 1857), und brach hier ab, um „Tristan und Isolde" zu dichten und zu komponieren, die er von allen am schnellsten und stetigsten zum Abschluß brachte. Hierauf folgten die „Meistersinger". Erst als diese vollendet waren, führte er den letzten Akt des „Siegfried" und sodann die „Götterdämmerung" aus. Zwischen dem zweiten und dritten Akte des „Siegfried" liegen ungefähr 12 Jahre Pause.

Dem Kenner des Wagnerschen Stils wird es nicht entgehen, daß diese große Pause nicht ohne Einfluß auf die Ausführung geblieben ist. Der Stil ward immer polyphoner, symphonisch durchgearbeiteter, je weiter die Trilogie vorschritt. Das „Rheingold" zeigt noch am meisten Verwandtschaft mit dem mehr homophonen Stile des „Lohengrin"; die „Walküre" ist am nächsten mit „Tristan und Isolde" zu vergleichen; im „Siegfried" nähert sich der Stil mehr dem der „Meistersinger"; die „Götterdämmerung" ragt über alles bis dahin Geleistete hinaus und steht völlig selbständig da. Damit soll aber keineswegs gesagt sein, daß in den vier Abenden der Tetralogie etwa vier ganz verschiedene Stile zu finden sind. Das einheitliche Band, welches sie alle umschlingt, ist zunächst die konsequenteste Durchführung des rein deklamatorischen Stiles, welcher nur da in abgeschlossene Formen übergeht, wo die Situation es bedingt, wobei die Liedform keineswegs ausgeschlossen ist (Mimes Lied, Siegmunds Liebesgesang, Siegfrieds Schmiedelieder). Ebenso bringt R. Wagner Ensemblesätze da, wo sie hingehören (Terzett der Rheintöchter, Chor der Walküren, Chor der Mannen Gunters, Schlußensemble in der Liebesszene zwischen Siegfried und Brünnhilde, Terzettgesang am Schluß des 2. Akts der Götterdämmerung), sowie selbständige Instrumentalsätze (Walkürenritt, Feuerzauber, Siegfrieds Rheinfahrt und Trauermusik.)

Am innigsten wird der Stil der ganzen Tetralogie aber durch das unendlich reich, ja großartig entwickelte System der Leitmotive zusammengehalten, welche das Ganze organisch durchdringen. Hr. v. Wolzogen zählt in seinem thematischen Leitfaden 90 Motive auf; er hätte sie noch vermehren können, wenn er alle vereinzelt auftretenden Motive angeführt hätte; man kann die Zahl aber auch sehr vermindern, wenn man die Hauptmotive ausscheidet, welche gleichsam die Grundpfeiler bilden, auf denen das Ganze aufgebaut ist, während die übrigen sich mehr oder weniger frei darum gruppieren. Da nun im Verlauf der Tetralogie die Motive sich immer vermehren, so daß die Rheingold-Motive an allen vier Abenden wiederkehren, in der „Walküre" neue hinzutreten, die im „Siegfried" und der „Götterdämmerung" festgehalten werden u. s. f., so geht schon daraus hervor, daß die Polyphonie immer reicher werden muß, je weiter die musikalische Entwickelung fortschreitet. Hand in Hand damit geht das immer symphonischer sich gestaltende Orchester, das im

„Siegfried“ und in der „Götterdämmerung“ am imponirendsten auftritt. Das Orchester steht bei R. Wagner in einem ähnlichen Verhältnisse zu den Bühnenvorgängen, wie der Chor in der klassischen Trögödie der Griechen. Es begleitet die Handlung, teils betrachtend, teils kommentierend; es erhöht die Stimmung, indem es die Gefühlsmomente vertieft; es erläutert die psychologischen Vorgänge, führt uns gleichsam die innersten Seelenregungen vor Augen, indem es mit seinem thematischen Reichtum nach vorwärts und rückwärts hinweist, und so prägnant und eindringlich zu uns spricht, daß wir, selbst mit geschlossenen Augen, fast immer wissen können, was auf der Bühne vorgeht und welche Motive die handelnden Personen bewegen.

Es ist aber sehr verkehrt, anzunehmen, daß man, ohne genaueste Kenntnis aller dieser Motive und ihrer Bedeutung, keinen reinen Genuß, kein Verständnis für das Ganze haben könne. Allerdings wird der Genuß hier, wie allenthalben, ein erhöhter, wenn man sich genaue Rechenschaft über alles geben kann. Daß man aber nur mit einem thematischen Leitfaden in der Hand sich zurecht finden könne, ist wiederum eine von den böswilligen Unterstellungen, mit denen die Gegner den unbefangenen Standpunkt einer richtigen Beurteilung absichtlich verwirren wollen. Auch der nicht musikalisch gebildete Hörer empfängt einen hochbedeutenden Eindruck, wenn er sich gleichwohl nicht darüber Rechenschaft geben kann, auf welchem Wege derselbe hervorgerufen wird. Der Feuerzauber z. B. wirkt ganz selbständig für sich als ein glanzvolles und blitzendes, lodernd auf- und abwogendes Charakterstück, gleichviel ob man weiß, daß hier das Motiv Loges, das des Feuerzaubers, das Siegfried-Motiv, das Schlummermotiv, das Entsagungsmotiv, der Walkürenruf und Sterbegesang kunstvoll verwebt sind. — Noch schlagender wird der Beweis durch die Trauermusik geführt, welche Siegfrieds Tod begleitet. Es herrscht nur e i n e Stimme der Bewunderung für dieses herrliche Tonstück, welches dem Trauermarsch der „Eroika“ von vielen noch vorgezogen wird. Es wird mit gleicher Gewalt auch auf solche wirken, welche vom ganzen Nibelungenring gar keine Kenntnis haben; und dennoch ist diese Trauermusik fast lediglich aus Motiven aufgebaut, welche in der „Walküre“ und im „Siegfried“ schon aufgetreten sind: Siegmunds Heroenthema, das Wälsungen-Motiv, der Liebes-

gesang, die Schwertfanfare, das Siegfrieds-Motiv &c. Hierin zeigt sich eben die eminente musikalische Kunst des Meisters. Sein Orchester spricht eine Sprache, die jeder verstehen muß, sei er nun vorbereitet, oder nicht. Die Kunst wirkt unmittelbar, auch wenn man ihre Mittel nicht kennt.

Es ist selbstverständlich, daß der neue dramatisch-musikalische Stil auch einen neuen Stil in der Darstellung bedingen mußte. Der deklamatorische Gesang ist unseren Sängern zwar nicht fremd — die früheren Wagnerschen Werke hatten sie hierin schon geübt. Aber abgesehen davon, daß die Aufgaben, die ihnen hier gestellt wurden, weit bedeutender waren, als diese früheren, so kann man auch nicht behaupten, daß die Anforderungen, welche R. Wagner stellt, bisher im allgemeinen schon hinlänglich befriedigend gelöst worden waren — natürlich mit rühmlichen Ausnahmen.

Man erzählt von Gluck, daß er geäußert habe, wenn er an seinen Opern komponiere, bemühe er sich, vor allem zu vergessen, daß er ein Musiker sei. Dies sagt uns, daß Gluck die Aufgabe eines dramatischen Komponisten so auffaßte, wie sie aufgefaßt werden soll: er wollte nicht schöne Musik machen, sondern suchte die dramatische Wahrheit; das Charakteristische stellte er über das absolut Schöne, den dramatischen Ausdruck über das reine Formgesetz. — Diesem Grundsatz müssen aber auch die Sänger huldigen, wenn sie wahrhaft dramatisch singen wollen. Es gehört Selbstverleugnung dazu, nur das Werk, und nicht sich selbst zur Geltung zu bringen; nicht an das Publikum, sondern nur an seine Aufgabe zu denken; nicht um jeden Preis die Aufmerksamkeit speziell auf sich lenken zu wollen, mit Aufsparung seiner Kräfte auf dankbare Momente, mit Zuspitzung auf wirksame Abgänge. So verwerflich dies bei einem Schauspieler ist, ebenso fehlerhaft ist es bei einem dramatischen Sänger. Hierzu kommt noch, daß die größere Zahl der Sänger gewöhnlich glaubt, ihrer Aufgabe schon genügt zu haben, wenn sie nur gut singt; die Darstellung, das Spiel, behandeln sie als Nebensache, als gelegentliche Zugabe.

Auch hier wirkte die Wagnersche Kunst reformatorisch. Mit solchen Operntraditionen waren die Aufgaben, die der „Nibelungenring" stellte, entschieden nicht zu lösen. Deshalb verlangte Wagner, daß die Sänger, welche sich ihm für die Bayreuther

Aufführungen zur Verfügung stellten — und man darf sagen, zum großen Teil mit Hingebung und Begeisterung — für längere Zeit ihrer gewöhnlichen Opernthätigkeit völlig entsagten und monatelang sich nur ihrer neuen Aufgabe widmeten, um so den Stil für die echt dramatische Darstellung zu erlangen. Wieviel auf diesem Wege zu erreichen ist, wenn Talent und Begeisterung die Künstler auf die Höhe ihrer Aufgabe hebt, haben wir in Bayreuth gesehen. Nicht allen wollte es vollkommen gelingen; aber keiner trat doch aus dem Rahmen heraus, jeder that sein Bestes, und so wurde ein Ensemble erzielt, wie es noch nicht dagewesen ist.

Wie sehr sich alle in das Werk eingelebt haben mußten, geht schon daraus hervor, daß sie ohne Souffleur sangen. Nur wer die enormen Schwierigkeiten der Aufgaben kennt, die hier zu lösen waren, weiß, was das sagen will. Der geringste Gedächtnisfehler hätte hier unheilbare Verwirrung anrichten müssen — aber es kam keiner vor. Die Darstellung war frei von jedem Seitenblick auf das Publikum; die künstlerischen Gestalten waren nur um ihrer selbst willen da, sie spielten nicht Komödie, sondern sie lebten ihr eignes, dramatisches Leben.

Vom Orchester, das hier eine so hochwichtige Rolle zu übernehmen hatte, gilt dasselbe fast in erhöhtem Maße. Es war weit entfernt von der Sucht, sich selbständig geltend machen zu wollen; es folgte den Sängern mit vollster Hingebung und Sympathie und bewegte sich doch wiederum so frei, daß es überall zur vollen Wirkung gelangte. Das Orchester spielte wie ein ausgezeichneter Akkompagnateur am Klavier, und dabei war der Klang von einer idealen Schönheit — dank der genialen Aufstellung, die sich als so musterhaft bewährt hat, daß sie epochemachend genannt werden muß. Hierüber herrscht nur eine Stimme; selbst die peinlichsten Tadler fanden am Orchester nichts auszusetzen.

Auch der amphitheatralische Bau des Zuschauerraums — gleichfalls eine bedeutende Neuerung — hat sich vollkommen bewährt. Die akustische Wirkung wird dadurch auf überraschende Weise erhöht. Die Einrichtung, daß während der Aufführung der Zuschauerraum fast vollständig verfinstert wird, veranlaßt zugleich eine fast absolute Konzentration der Aufmerksamkeit auf die szenischen Vorgänge und musikalischen Wirkungen. Man wird

in eine gehobene, fast feierliche Stimmung versetzt, durch nichts gestört; man fühlt sich in einen Tempel der Kunst versetzt, der nur zu dem Zweck errichtet ist, der Kunst und nicht einem zerstreuenden Vergnügen zu dienen.

Dies alles dürfte genügend motivieren, weshalb R. Wagner ein eignes Haus für seine Festspiele errichtet hatte — ein Unternehmen, aus dem man ihm einen Vorwurf gemacht hat. Er konnte hier allein nach jeder Richtung frei walten, ohne Rücksicht auf Theatergewohnheiten, übliche Rangunterschiede oder sonstige Mißstände, wie sie nun einmal traditionell geworden sind. Dagegen halten wir es für einen Irrtum, wenn man glaubt, daß auch die szenischen Arrangements die Erbauung dieses neuen Hauses erforderlich machten. Diese Versenkungen, Verwandlungen, Beleuchtungsapparate, die Anwendung der natürlichen Dämpfe 2c. lassen sich auch an jeder andern großen Bühne anbringen, welche den Raum und die Mittel dazu hat; im Gegenteil, es mag Bühnen geben, wo alles dies noch vollkommener zu leisten wäre. Darin lag keineswegs der Schwerpunkt der Bayreuther Aufführungen, und wer speziell deshalb dorthin gekommen ist, um mechanische Theaterwunder anzustaunen, mag allerdings teilweise enttäuscht worden sein.

In der malerischen Ausführung der Dekorationen war dagegen durchaus Mustergültiges geleistet. Die Landschaftsbilder, welche uns mehrfach an Prellers Odysseebilder erinnerten, waren meist von idealer Schönheit, und ihre Wirkung wurde dadurch noch erhöht, daß sie unter stets wechselnder Beleuchtung erschienen, und so der Natur sich oft täuschend näherten. Wir heben hier als besonders schön hervor: die Dekoration in der Tiefe des Rheins, die Höhle der Nibelungen, die Felsgegend im zweiten Akt der „Walküre"; im „Siegfried" den Wald vor Fafners Höhle (mit idealen Lichteffekten) und die Rheingegend in der „Götterdämmerung", wo die Rheintöchter Siegfried erscheinen. Hier konnte man erfahren, wieviel echt malerische Effekte zur Belebung der Situation, zur Erhöhung der Stimmung beizutragen vermögen, ohne doch die Aufmerksamkeit von dem dramatischen Verlauf selbst im geringsten abzulenken. — Auch die Einrichtung, daß der Vorhang sich nicht senkrecht hebt, sondern nach beiden Seiten teilt, ist eine Neuerung, die für den malerischen Eindruck der Bilder wesentlicher ist, als man glauben sollte.

Fassen wir dies alles zusammen — so dürfte wohl kein Zweifel darüber walten, von welcher hochwichtigen Bedeutung die Bayreuther Festspiele auch für den Stil der Ausführung waren. Absolut Vollkommenes kann nur der Unverstand fordern — deshalb erinnerte R. Wagner in seiner Festrede auch so treffend an Goethes erhabene Worte:

„Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis." —

Aber unserer Zeit ist hier der Weg gezeigt worden, den sie zu gehen hat, wenn sie dem Vollkommenen in der dramatischen Kunst sich möglichst nähern will. Was wir in Bayreuth gesehen, gehört und innerlich erlebt haben, kann nie mehr verloren gehen. Wie schnell und wie vollständig dieses Beispiel weiter wirkt, liegt nicht in des großen Meisters Hand, der dieses Beispiel gegeben hat. Aber daß er es uns gab, ist eine Erlösungsthat, die ihre Früchte tragen wird und muß.

Es liegt im Genie eine zwingende Gewalt, der sich auf die Dauer niemand zu entziehen vermag. Und ein Mann, der wie Richard Wagner auf der Höhe seiner Zeit und seiner Nation steht, der wirkt nicht allein in der Gegenwart, sondern auch für die Zukunft.

Bayreuther Erinnerungen.

(1877.)

I.

Große Erinnerungstage, — anknüpfend an die Geburt seltener Geister, an die Vollbringung folgewichtiger Thaten — werden von der deutschen Nation alljährlich festlich begangen, sei es im jubelnden Volksfest, mit Glockengeläute und Fahnenschmuck; sei es mit ernster Rede in den Hallen einer Akademie; sei es mit heiterem Spiele auf den weltbedeutenden Brettern.

In diesen Festkalender der deutschen Nation ist seit vergangenem Jahre ein neuer Tag, oder richtiger eine ganze Festwoche eingetragen: die von Bayreuth. — Die Tage vom 13. bis 17. August 1876 werden allen unvergeßlich bleiben, die sie erlebten. Aber auch denen, die sie nicht mitfeiern konnten oder — wollten, sollen sie fort und fort ins Gedächtnis gerufen werden. Denn sie enthalten die Mahnung an eine Pflicht, die vielfach versäumt worden; an eine Errungenschaft, die noch keineswegs zum Bewußtsein aller durchgedrungen; an eine Verheißung, die sich in Zukunft noch erfüllen soll.

Welch festliches Gedränge wogte am Sonntag, den 13.

August 1876 durch die sonst so stillen Straßen von Bayreuth. Alle Häuser waren mit Kränzen und Fahnen geschmückt; die ganze Stadt war in eine via triumphalis umgewandelt, und aller Blicke richteten sich nach jenem Hügel, wo das geheimnisvolle Festgebäude sich erhob, in welchem der „Ring des Nibelungen" zum ersten Male vor den Gebildeten aller Nationen seine Zauber entfalten sollte.

An diesem Tage hielt auch der deutsche Kaiser zum ersten Male seinen festlichen Einzug in Bayreuths Mauern, und mit ihm kamen viele Fürsten Deutschlands und selbst des Auslandes. Die Intelligenz von ganz Europa hatte ihre Repräsentanten nach der alten Markgrafenstadt gesandt — die Zeit, wo die antike Hellas die besten ihrer Söhne nach Olympia zu den festlichen Spielen sandte, schien wieder erstanden.

Und was sie alle sahen und hörten, war die Wiedergeburt der klassischen Tragödie im deutschen Geiste; die Vermählung der Poesie, Musik und bildenden Kunst in einem genialen Werke von so großartigen Dimensionen, wie es bis dahin noch keiner Nation geboten worden war.

Der Schöpfer desselben hat es selbst ausgesprochen, daß das Gelingen dieses Werkes „ein Wunder" war — ein Wunder, wenn man die Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit überdenkt, mit der es einst, vor langen Jahren, von ihm entworfen und ausgeführt ward; ein Wunder, wenn man die Hindernisse, die Opfer, die Schwierigkeiten kennt, welche selbst noch in den letzten Jahren zu überwinden waren, von dem Tage an, wo der Grundstein gelegt wurde, bis zu jenem, wo der Vorhang vor der lauschenden Menge zum ersten Male sich teilte.

Und jene seltenen Festtage, welche in den Annalen der Kunst einzig in ihrer Art dastehen, sollten jemals vergessen werden können? — Nimmermehr! — Heute, an ihrem ersten Jahrestage, ist es freilich eine noch verhältnismäßig kleine Gemeinde, welche diese Bayreuther Tage in der Erinnerung wieder durchlebt. Aber wie diese Gemeinde fort und fort gewachsen ist, und sich nach und nach über die ganze gebildete Welt verbreitet hat, so wird sie auch ferner von Jahr zu Jahr an Zahl und Bedeutung zunehmen, und es wird die Zeit kommen, wo alle die, welche die Augusttage von 1876 selbst mit erlebten, als Auserwählte von denen betrachtet werden, die erst nach ihnen gekommen sind.

Wenn auch die große künstlerische Errungenschaft jener Tage erst allmählich zum Bewußtsein der gesamten deutschen Nation durchdringen wird, so ist sie doch heute mehr als je im Geiste derer lebendig, welchen am 13. August 1876 die Pforten des Bayreuther Festtheaters sich öffneten. Mit diesem Bewußtsein eines hochbedeutungsvollen, kulturhistorischen Momentes muß aber das einer übernommenen künstlerischen Pflicht Hand in Hand gehen: der Pflicht, das damals begonnene Werk hinfort auch weiter fördern zu helfen, soweit dies überhaupt in der Macht des einzelnen liegen kann. Und daß jeder, dem es im Herzen ernst ist um die Blüte der deutschen Kunst, hierzu das Seinige beizutragen vermag, steht außer Zweifel.

Hat der Schöpfer des Nibelungenringes nicht selbst wiederholt es ausgesprochen, was er nun weiter hoffe und erwarte? Hätte alles sich so gefügt, wie es sollte, so wären wir in diesen Tagen schon wieder in Bayreuth versammelt und feierten die erste Wiederholung der Festspiele. — Wir wissen aber alle, weshalb der Meister nach England ging! Weshalb er neue Mühe und Arbeit übernommen und neue Opfer gebracht hat, um einer fremden Nation ein Nachspiel zu den Bayreuther Festspielen zu bereiten. Es hätte dahin nicht kommen sollen und dürfen, wenn alle eine klare Erkenntnis davon gehabt hätten, daß sie mit dem genossenen Vorrecht auch eine Pflicht übernahmen.

P a t r o n a t s h e r r v o n B a y r e u t h zu sein, ist ein Ehrentitel, der in unseren Augen schwerer wiegt als — so mancher andere. Er besagt für uns, daß der Betreffende, von der Größe der Wagnerschen Kunst und der kulturhistorischen Bedeutung seiner Reformen durchdrungen, nach Vermögen dazu beigesteuert hat, um dieses Kunstideal verwirklichen zu helfen und das große Werk seiner Vollendung näher zu führen.

Nun wissen wir zwar sehr wohl, daß keineswegs alle Patronatsherren ihre Teilnahme unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, oder ihre Patronatsscheine überzeugungsvoll und opferbereit erworben haben. Wir wissen, daß gar mancher Patronatsherr seinen Schein nur deshalb genommen hatte, weil es für ihn kein anderes Mittel gab, Zutritt zum Festtheater zu erlangen, und weil er entweder aus Neugier, aus Eitelkeit, oder aus Skandalsucht (wie die würdigen Vertreter der Oppositionspresse) mit dabeigewesen sein wollte. — Alle diese unfruchtbaren oder hemmenden

Faktoren aber ausgeschlossen, bleiben noch immer genug Patronatsherren, welche im vollen Bewußtsein dessen herbei gekommen waren, was die Bayreuther Festspiele bedeuten, und welche Verpflichtung jeder einzelne Verehrer der Wagnerschen Kunst, mit dieser Erkenntnis, zur Förderung derselben übernommen hat.

Selbstverständlich sind nur diese als die wahren Patronatsherren zu betrachten, und nur an diese richten wir die Frage: „Ob sie wohl glauben, mit ihrem Besuche der vorjährigen Bayreuther Festspiele ein für allemal schon genug zur Pflege und Erhaltung der Wagnerschen Kunst gethan zu haben?“ Wenn ihnen die Bedeutung der Tragweite der, hier zum Austrag kommenden großen Fundamentalfragen der Kunst, wenn ihnen nur überhaupt die Gewalt des Wagnerschen Kunstwerkes an sich zum Bewußtsein gekommen ist, so können sie sich diese Frage selbst mit nein beantworten!

Wir haben es doch wahrlich in Bayreuth nicht mit einem beliebigen Experiment zu thun gehabt, das man etwa nur neugierig anstaunt, um dann mehr oder weniger befriedigt wieder nach Hause zu gehen und das weitere auf sich beruhen zu lassen. Die Gegner freilich bemühten sich, die Bayreuther Festtage lediglich unter diesem Gesichtspunkte zu betrachten und schließlich der Welt glauben zu machen, es handle sich sogar nur um ein verunglücktes Experiment. — Wollen wir durch Schweigen ihnen vielleicht scheinbar ein Recht dazu geben? Wollen wir durch Unthätigkeit ihnen das Feld überlassen? — Kein aufrichtiger Freund und Verehrer Richard Wagners hat das jemals gewollt; jeder wird einen solchen Gedanken mit Entrüstung zurückweisen. Aber so manchen hörten wir schon fragen: „Was können, was sollen wir, als einzelne, thun, um unsere Überzeugung zu bethätigen?“ Darauf hat Schiller längst in dem Distichon „Pflicht für jeden“ geantwortet:

„Immer strebe zum Ganzen! Und, kannst du selber kein Ganzes
Werden, als dienendes Glied schließ' an ein Ganzes dich an!“

Und in dem Distichon „Das Naturgesetz“ hat er uns gelehrt:

„So war's immer, mein Freund, und so wird's bleiben: die Ohnmacht
Hat die Regel für sich, aber die Kraft den Erfolg.“

Wir führen Krieg: Krieg gegen die Unnatur, Krieg gegen

den Unverstand und die Indifferenz in der Kunst. — Nach dem Ausspruch eines großen Strategen gehören aber bekanntlich zum Kriegführen drei G: Geld, Geld und wiederum Geld — überdies aber auch Geduld und Genie! — Nun, das Genie unseres Meisters hat noch keiner bezweifelt; Geduld hat er und haben wir alle bewiesen — nur an einem haben wir zeitweilig Mangel. Es fehlt eben noch an Geld. Das kann aber jeder spenden, der — überhaupt welches hat. Aber auf jeden Fall ist das Geld viel leichter herbeizuschaffen, als — das Genie!

So wären wir denn glücklich wieder bei der leidigen Finanzfrage, der Krankheit unserer Tage, angekommen! Wie die Sachen nun einmal stehen, ist diese nicht zu umgehen. Was zu ihrer Lösung zu thun, ist sehr einfach zu beantworten. Der Verwaltungsrat zu Bayreuth würde jedem etwa noch Zweifelnden hierüber die bündigsten Erklärungen geben können.

*   *
*

Mit einem prosaischen Mißklang aber sollen die Bayreuther Erinnerungen nicht geschlossen sein. — Werfen wir noch einen dankbaren Rückblick auf jene glanzvollen Tage. Sehen wir im Geiste noch einmal die Tausende, die aus der ganzen Welt am Eröffnungs-Tage hier zusammenströmten, wie sie nach dem sonnenbeglänzten Hügel in festlich gehobener Stimmung hinauswogten; hören wir, wie „der Kaiser“ und „Richard Wagner“ in aller Munde war; drücken wir den Freunden, die wir Jahre, ja Jahrzehnte nicht gesehen hatten, hier aber sicher wiederfanden, noch einmal freudig erregt die Hand; erneuern wir die willkommene Bekanntschaft mit edlen Gleichgesinnten, denen wir hier zum ersten Male Auge in Auge blickten.

Wir treten mit ihnen in die geheimnisvoll verdunkelte Halle: aus dem mystischen Abgrunde quellen und wogen die Klänge hervor, die uns längst schon bekannt und lieb sind, hier aber, an dieser Kunststätte, noch viel weihevoller und stimmungsreicher wirken. Der Vorhang teilt sich, die silberhellen Stimmen der Rheintöchter erklingen — — — — so war es heute vor einem Jahre — und das alles sollte nicht wiederkehren? — Nach Bayreuth werden wir wieder ziehen, ist es nicht zum „Nibelungenring“, dann gewiß zum „Parsifal“. —

Wir sind längst daran gewöhnt, daß Richard Wagner alles, was er unternimmt, mit dem hohen künstlerischen Ernste und der gewaltigen Energie durchführt, welche den, idealsten Zielen zugewandten Reformator kennzeichnet. Hindernisse, vor denen andere längst zurückgeschreckt wären, können die Ausführung seiner Pläne wohl aufhalten, aber nimmermehr lähmen. Im Gegenteil, sie befestigen nur seinen Willen und kräftigen ihn „zu neuen Thaten."

Nichts ist lächerlicher und grundloser als die Behauptung, Richard Wagner handle nur in seinem Interesse, arbeite nur für seinen Ruhm. Hat er nicht längst schon Ehre und Ruhm genug geerntet? Könnte er mit all dem Erreichten nicht völlig zufrieden sein, wenn es ihm nur darum zu thun wäre, sich selbst gefeiert zu sehen? — Das volle Gedeihen der *deutschen Kunst*, das Erblühen eines echten deutschen *Kunststiles* ist sein hohes Ziel. Dies zu erreichen, scheut er keine Mühe, keine Arbeit, keine Enttäuschung, kein Hindernis. Er blickt weiter als alle; er sah sein höchstes Ziel schon klar und bestimmt, als wir noch kaum verstanden, wohin es ihn immer weiter, immer höher trieb. Unverrückt behielt er immer das Ganze im Auge. — Jetzt wissen wir, was er erreicht hat!

Der Name *Bayreuth* hat für uns einen symbolischen Klang erhalten. Er bedeutet uns die Pflegestätte der neuen deutschen Kunst, die wir längst ersehnt und gesucht, aber dort erst gefunden haben. Er bedeutet den Zentralpunkt kunsterlösender Ideen, die weit über uns hinaus wirken werden, einem kommenden Jahrhundert erst die Früchte bringend von jenen Kämpfen und Siegen, die wir erlebten. —

Bayreuther Erinnerungen.

(1881.)

II.

Die Stadt Bayreuth hat vom ersten Besuche Richard Wagners an, — der dahin nur gekommen war, um das alte berühmte Markgrafentheater für seinen Zweck zu prüfen, — eine Einsicht in die Situation, einen Scharfblick in die Zukunft bewiesen, welche um so höher anzuschlagen sind, als Erfahrungen noch nicht vorlagen, ein Maßstab nicht gegeben war. — Bayreuth bietet dem Meister den Bauplatz sowie wesentliche Vorteile für den Bau des Festtheaters an; es offeriert ihm den Bauplatz zum „Wahnfried", legt eine neue Straße an ꝛc., und Bayreuth ist keine große, keine reiche Stadt. Weimar hätte das Festtheater schon viel früher haben können, aber es hat sich nicht gerührt; viele große, reiche Städte hätten sich darum wenigstens bewerben können — es ist aber keiner eingefallen. — Nur Baden-Baden war auf der Höhe der Situation; es konkurrierte mit Bayreuth und offerierte dem Meister für das Festtheater einen schönen Bauplatz an der Lichtenthaler Allee. Richard Wagner gab aber Bayreuth den Vorzug, weil es sich zuerst gemeldet und weil es im Lande seines erhabenen Protektors, des Königs Ludwigs II., lag.

Die Quartier- und Verpflegungsnot, welche während der ersten Festaufführung (1876) in Bayreuth herrschte, hätten wir in Baden-Baden freilich nicht erlebt. Ein solcher Menschenandrang, wie an jenem herrlichen Augustsonntage, wo der deutsche Kaiser zum ersten Festspieltage in Bayreuth erschien, war allerdings auch noch nicht vorgekommen, so lange die Stadt steht. Aber Bayreuth hat damals gelernt; es wird dort keine Hungersnot mehr ausbrechen, es wird jeder Quartier nach Wunsch finden, wenn er zur Parsifal-Aufführung kommt.

Seit 1876 sind in Bayreuth zwei neue Stadtviertel entstanden, eins vom Bahnhof nach dem Festtheater zu, ein zweites an der „Siegfriedstraße" zwischen „Wahnfried" und der „Nibelungenkanzlei". Schon aus dieser Disposition erkennt man, wie richtig Bayreuth die Situation begriffen hat. Der Bahnhof ist bedeutend erweitert, das Empfangsgebäude der Stadt näher gerückt und stattlich vergrößert, das Telegraphenamt in einen neuen großen Häuserkomplex in der Nähe verlegt worden. Die schmale, den Verkehr hemmende Brücke bei der Harmoniegesellschaft ist verschwunden und hat einem breiten Kai Platz gemacht; der Weg nach dem Festtheater ist teilweise verlegt, dabei geradlinig verbreitert, und mit einem soliden Trottoir versehen worden. Diesen und anderen städtischen Verbesserungen und Vergrößerungen entsprechend hat sich auch die Stadt vergrößert. Seit der letzten Volkszählung hat sie um 3000 Personen zugenommen und zählt jetzt über 22,000 Einwohner. Man ersieht aus allem: Bayreuth geht vorwärts!

Das Festtheater selbst ist in schönster Ordnung — es könnte morgen darin gespielt werden. Alles ist so sauber gehalten, so pietätvoll gepflegt, daß es eine Freude ist, darin zu weilen. Jedes Kostüm, jedes Dekorationsstück, jedes Notenpult ist an seinen Platz. Es vergeht aber auch fast kein Tag, wo nicht Fremde, Durchreisende das Theater zu sehen wünschen; das hierfür erhobene Entree (1 Mark) deckt die Kosten für den Gehalt des Garderobeinspektors und Theaterkastellans.

Als ich auf meinem Klappsitz im Amphitheater saß, wo ich 1876 unvergeßliche Stunden verlebt hatte und auf die bis in den tiefsten Hintergrund geöffnete Bühne blickte, wo Fafner in Schlangenwurmgestalt dem Siegfried entgegen schlief, Frickas Widder schon wieder zum Sprunge bereit waren, und in Wolken-

höhe der Weltbrand der Götterdämmerung noch immer loderte — da schwanden die seitdem verflossenen Jahre vor der Erinnerung wie ein Traumbild hinweg, und ich hörte im Geiste wieder das dunkle Kontra-Es aus dem mystischen Abgrunde heraufschweben, um uns in des Rheines Tiefe zu geleiten. So oft ich auch seitdem Aufführungen der Nibelungentrilogie — in München, Leipzig, Mannheim — gehört habe, den feierlichen Eindruck, wie in Bayreuth, habe ich, trotz vortrefflicher Leistungen, nirgends wieder empfangen. — Es ist einfach nicht wahr, daß irgendwo Bayreuth überboten oder nur erreicht worden ist. Vielleicht in der oder jener Dekoration, möglicherwesie auch in der oder jener Besetzung einer Partie — aber ganz gewiß nicht im Stile der Darstellung, nicht in der Gesamtwirkung. Und einen Orchesterklang, wie in Bayreuth, hat man nie zuvor gehört und wird ihn nirgends anderswo hören können.

Die gewichtige Frage nach Fortsetzung der Bühnenfestspiele war für Bayreuth lediglich eine finanzielle, nachdem das große Werk einmal ins Leben gerufen war. Weil aber die Herstellung des Festspielhauses und aller Apparate mehr Kosten verursacht hatte, als die Einnahme aus den Patronatscheinen decken konnte, blieb ein namhaftes Defizit, welches jedoch, wohlverstanden, nicht durch die Aufführungen, sondern durch den Hausbau verursacht worden ist. Bis dieses Defizit gedeckt war, konnte an eine Wiederholung der Festspiele nicht gedacht werden; um es zu decken, entschloß sich Richard Wagner, die Erlaubnis zur Aufführung der Nibelungen außerhalb Bayreuth allen den Bühnen zu erteilen, welche ihm die erforderlichen künstlerischen und finanziellen Garantien bieten konnten.

Die sittliche Entrüstung der Gegner über die hierdurch kundgegebene „Inkonsequenz“ des Meisters war lediglich Heuchelei. Sie hatten das möglichste gethan, um den Erfolg der „Nibelungen“ vor und nach der Aufführung zu untergraben. Als ihnen das keineswegs gelungen war, mußten sie nun noch mit Schrecken gewahren, daß die „Nibelungen“ in Bayreuth nicht „isoliert“ blieben, sondern anfingen, durch die Welt zu ziehen. Jetzt sollen sie sogar über den Kanal, ja über das Weltmeer gehen! Diese „Inkonsequenz“ mußte freilich vielen guten Leuten und schlechten Musikanten moralischen Katzenjammer verursachen!

Unermüdlich schaffend und gestaltend, unentwegt vorwärts

schreitend, unerschütterlich vertrauend, wie der Bayreuther Meister ist und bleibt, wollte er die Zeit bis zur Ausführung seines „Parsifal“ (dessen Dichtung er in der ersten Hälfte des Jahres 1877 vollendet hatte) nicht unfruchtbar für seine Freunde vorüber gehen lassen, und erbot sich, in Bayreuth eine Schule für Sänger, Musiker und Dirigenten zu leiten, zur bleibenden Feststellung eines wahrhaft deutschen Stiles. Wiederum eine Finanzfrage, welche der am 15. September 1877 zu diesem Zwecke gegründete Patronatverein nicht zu lösen vermochte, wenigstens nicht in der kurzen Zeit von drei Monaten, welche bis zur Eröffnung der Schule als Frist verbleiben sollten. Der Plan war so groß angelegt, daß nur große, sofort disponible Mittel ihn schnell zu fördern vermocht hätten; der Natur des Patronatvereins entsprechend, konnten diese Mittel aber nur langsam, durch kleine Jahresbeiträge, angesammelt werden. Aufgegeben ist der Plan einer Bayreuther Stilschule keineswegs, nur verschoben. Das Ziel, den Wagnerschen Stil der Darstellung, und zwar nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Konzertsaale systematisch zu pflegen und traditionell fortzupflanzen, ist zu wichtig, um ihn nicht fest im Auge zu behalten.

Zunächst aber gilt es, das schneller Erreichbare herzustellen, und dies ist die Aufführung des „Parsifal“. Der Meister hat die Partitur aus Italien vollendet zurückgebracht und erklärt, daß die Aufführung im August nächsten Jahres stattfinden könne. Se. Maj. der König von Bayern hat hierzu sein Hoforchester und Hoftheaterchor auf zwei Monate zu bewilligen geruht und dem Meister alljährlich zur freien Verfügung gestellt. Durch diese allerhöchste Munifizenz ist die Aufführung schon gesichert. — Eine Garantiesumme von 300,000 Mark ist für die Aufführungen erforderlich, um sie für alle Fälle sicher zu dotieren. Diese Garantiesumme wird gedeckt werden — teils durch den Patronatverein, welcher schon eine namhafte Summe in seiner Kasse hat, teils durch fortgesetzte Beiträge und Dotationen der Mitglieder, teils durch die Eintrittsgelder, welche von Nichtmitgliedern erhoben werden sollen. Denn wenn der ganze große Apparat für den „Parsifal“ (mit mindestens 200 Mitwirkenden) einmal in Thätigkeit gesetzt ist, soll eine Serie von Aufführungen kurz hintereinqnder (im August 1882) stattfinden. Diese Serie von etwa 12 Vorstellungen (ebensoviel

Abende nahmen die drei Nibelungenaufführungen in Anspruch) kann von den Patronatvereinsmitgliedern allein weder gefüllt, noch bezahlt werden. Diesen bleiben demnach die zwei ersten Aufführungen reserviert; die späteren Aufführungen werden dem Publikum freigegeben. Diese Bestimmung ist schon durch des Meisters unerschütterlichen Entschluß gerechtfertigt, dieses Bühnenweihfestspiel außerhalb Bayreuth nie und nirgends zur Aufführung gelangen zu lassen. Wer es also genießen will, muß nach Bayreuth kommen; wer es zuerst sehen und hören will, muß Mitglied des Patronatvereins werden.

Damit aber die Bühnenfestspiele, und im Anschluß daran auch die Stilschule, über 1882 hinaus nicht nur auf mehrere Jahre, sondern für alle Zeiten gesichert, das Festtheater erhalten, das ganze Unternehmen überhaupt ein festbegründetes bleibt, werden die Freunde der Wagnerschen Kunst Garantiescheine zeichnen, die nur für den Notfall, und auch dann nur mit einem gewissen Prozentsatz in Anspruch genommen werden. Die hierauf bezüglichen Mitteilungen des Verwaltungsrats, welcher am 9. Januar sich in Baireuth neu konstituiert hat, sind bereits erschienen. Sie enthalten alle weiteren Details, welche zu wissen für Freunde der Wagnerschen Kunst wünschenswert sind.

„Rheingold" und „Walküre" in Mannheim.

Am 13. und 14. April 1879.

Wer hätte das noch vor drei Jahren für möglich gehalten? —

Wenn einer in Bayreuth — etwa bei Angermann, wo nach Mitternacht so viele Reden auf offener Straße gehalten wurden, oder in „Alberichs" Festhalle, oder in der „Frau Sonne" — aufgestanden wäre und prophezeit hätte: Bevor drei Jahre vergehen, wird der „Nibelungenring" über zehn Bühnen gegangen sein — welches Schicksal wäre diesem wahren Propheten wohl zu teil geworden? Hohngelächter hätte ihn nicht weiter sprechen lassen, und in zahllosen Feuilletons wäre er „verspitzert" worden, zum warnenden Exempel, wie weit der Mensch sich verirren kann, wenn er ein Wagner-Enthusiast ist.

Und nun? — — — Ein wahrer Wetteifer hat sich entsponnen, wer der Erste sein würde, der Bayreuth nachfolgte, wer dem Ideale des Meisters am nächsten käme, wer es überhaupt am besten mache. Die Münchener, die Wiener, die Leipziger behaupten jetzt stolz, sie hätten die beste Aufführung; Hamburg konnte natürlich auch hier nicht zurückbleiben; die kleinen Hoftheater in Schwerin, Weimar und Braunschweig leisteten das Erstaunlichste, und jetzt tritt auch die Rhein-

linie ins Gefecht, und auf die Kölner Aufführungen antworten die Mannheimer. Und — was das merkwürdigste dabei ist: die kleinen Hoftheater, die Stadttheater laufen den großen Hoftheatern den Rang ab; Berlin erklärt sich für impotent (inkompetent hat es sich schon früher gezeigt); Stuttgart marschiert mit an der Spitze der musikalischen Krebsbewegung, und Dresden scheint auch in die Bahn des Berliner Fortschritts lenken zu wollen! Es ist das die natürliche Folge der großen Anstregungen, die diese Hoftheater machen müssen, um die Meisterwerke von Abert, Brüll, Hofmann, Kretschmer und anderer berühmte Komponisten der „Jetztzeit“ — über Wasser zu halten. Berlin geht in seinem Eifer zum Besten der wahren Kunst sogar so weit, den ihm unterstehenden Hoftheatern von Hannover, Kassel und Wiesbaden von Amts wegen zu verbieten, sich am „Nibelungenring“ zu vergreifen, und Karlsruhe streikt aus Höflichkeit mit, um dem Kollegen Hülsen kein Dementi zu geben.

Nun, jetzt können die Berliner nach Leipzig, die Karlsruher nach Mannheim reisen, um sich dort zu überzeugen —, daß die Stimmen, die Repertoire und die Kassen durch den „Nibelungenring“ — nicht ruiniert werden! Aber — sie wollen das gar nicht, sie brauchen das nicht. — — Die Trauben sind gar zu sauer!

Daß Mannheim in erster Linie nicht fehlen würde, wo es galt, Farbe zu bekennen für den Meister und sein großes Nationalwerk, war voraus zu sehen, seitdem dort Emil Heckel an der Spitze des Theaterkomitee steht. Wer die Geschichte der Wagner-Vereine und der Bayreuther Festspiele genauer kennt, der weiß, welche Verdienste dieser Mann von festestem Willen, festester Überzeugung und treuester Anhänglichkeit sich um das Gedeihen und Erblühen aller, dem Wirken Richard Wagner's gewidmeten Unternehmungen erworben hat, und zwar gerade nach der Seite, zu welcher die wenigsten sich berufen fühlten, die aber in mehr als einem kritischen Moment die allerwichtigste war: in jenen praktischen Fragen, auf deren sicherem Fundament die idealen Ziele erst erreicht werden können.

Mit klarem Blick, systematisch und solid, wie in allen seinen Unternehmungen, trat Heckel auch an seine größte Aufgabe heran, die Aufführung des Nibelungen-Cyklus in Mannheim zu er-

möglichen. Die zu überwindenden lokalen und persönlichen Schwierigkeiten lassen wir hier unerörtert. Nur soviel sei gesagt, daß erst ein neues Theaterkomitee gebildet, ein neuer artistischer Direktor engagiert, ein geeigneter Kapellmeister und ein gleich entsprechender Maschinenmeister gefunden, daß mit einem Wort nicht weniger als die ganze Organisation des Mannheimer Hoftheaters erst umgestaltet werden mußte, bevor man ans Werk gehen konnte. — Dies ist auch der Grund, weshalb Mannheim erst an neunter und nicht an erster Stelle nach Bayreuth erschien und erscheinen konnte.

Je größer aber die Hindernisse waren, desto wertvoller ist der Sieg. Und es mußte ein so voller, unbestrittener Sieg werden, wie er jetzt thatsächlich errungen ist, um die zahlreiche Gegnerschaft, die sich ja überall findet, völlig zu überwinden. Das Mannheimer Theater steht unter städtischer Kontrolle; das Komitee hat nicht freie Disposition, wie ein nur sich selbst verantwortlicher Theaterdirektor; es kann auch nicht über unbeschränkte Mittel verfügen, wie ein Hoftheater, das für ein Defizit an höchster Stelle Deckung zu finden hoffen darf; es hat kein zweites Theater, welches mit seinem Repertoire zur Aushilfe eingreifen könnte, und doch durfte während der Proben zu dem Nibelungen-Werk der Gang der regelmäßigen Abonnementsvorstellungen nicht gestört werden. Dies alles muß in Berücksichtigung gezogen werden, um die Größe des Unternehmens wie des Gelingens in Mannheim richtig zu beurteilen. Das dortige „Tageblatt" hat die Situation ganz zutreffend charakterisiert, indem es sagt: Die ersten „Nibelungen"-Abende konnten als Lebensfrage für das Mannheimer Theater angesehen werden. Entweder gelang es ihm, von jetzt an seine alte, historisch begründete Berühmtheit wieder zu erringen, oder es sank, aus Unzulänglichkeit seiner eignen Mittel, zu einem Theater geringeren Ranges herab. Groß und schwierig war die Aufgabe, welche sich die regierenden wie die ausführenden Kräfte der Mannheimer gesetzt hatten, weil sie das erhabenste dramatisch-musikalische Werk in seiner ganzen Vollständigkeit (d. h. ohne alle Striche), mit allem Aufwand äußerer Mittel und nur mit eignen Kräften zum Verständnis eines weit und breit herbeigeströmten Publikums zu bringen unternahmen. Es galt in gewissem Sinne einen Kampf ums Dasein, nicht bloß seiner künstlerischen Existenz,

sondern des ganzen Systems, für welches durch diese Aufführungen die Lanze eingelegt ward. Der Sieg, den man durch diese Aufführungen über veraltete Vorurteile davongetragen hat, war ein Triumph, wie er in den Annalen des Mannheimer Theaters selten verzeichnet ward. . . . Das Fest des hundertjährigen Bestehens des Mannheimer Theaters steht nahe bevor, und man kann es jetzt mit Stolz feiern, denn in diesen Tagen haben wir gesehen, eine wie große Leistungsfähigkeit das Mannheimer Theater besitzt, was für tüchtige Männer an seiner Spitze stehen, wie befähigt und strebsam jeder Darsteller und wie wacker das Orchester ist.

Mein Standpunkt, allen den Kontroversen gegenüber, die sich bei jeder Aufführung dieses größten Wagnerschen Werkes an jedem Orte immer wiederholen, ist ein sehr einfacher. — Auf die beim Publikum beliebten Kompromisse gehe ich nicht ein. Sie führen stets zu dem trivialen Schlusse: „Das Werk enthalte große Schönheiten, aber auch viele Längen; die und die Szenen könnte man streichen oder kürzen; die „Walküre" sei doch weit schöner, als das „Rheingold" u. s. f." — Darauf kann man nur zweierlei erwidern: Erstens — studiert erst Wagners Schriften, um seine Kunstintentionen genau kennen zu lernen, denn ihr wißt noch gar nicht, was er erreichen wollte, was er erreicht hat und um was es sich hier eigentlich handelt. Zweitens — glaubt ihr Laien und Dilettanten, man „verstehe" ein solches Werk mit einmaligem Hören? Oder wollt ihr Musiker mir einreden, ihr kennt *diese* Partitur nach der ersten Aufführung? — Und wenn ihr bescheiden und aufrichtig genug seid, einzugestehen, daß ihr gar vieles noch nicht kapiert habt, — wie könnt ihr dann urteilen wollen? — Geht nur hin und hört dieses Wunderwerk wieder und wieder. Je mehr ihr es erfaßt, um so kürzer wird es euch werden; mit dem Verständnis kommt die Liebe zu jeder Einzelheit. Wer anders urteilt, der beweist gar nichts —, als daß *er* das Werk noch nicht verstanden hat. Wer es aber begreift, für den bildet es eine unerschöpfliche Quelle höchsten Genusses, und diese „Fülle der Gesichte" soll mir kein „trockner Schleicher" stören!

Nun sollte man freilich annehmen, daß, wo auch das Verständnis im einzelnen noch nicht möglich ist, doch immerhin der Gesamteindruck ein so überwältigender sein müßte, daß sich

diesem niemand entziehen könnte; daß jeder empfinden müßte, er stehe hier einem Riesenwerke gegenüber, welches den Gipfel einer Kunstepoche und den Beginn einer neuen Zeit so scharf bezeichnet, wie noch nie ein einzelnes Kunstwerk dies erreichte. Aber — da erfahren wir, wie tief der alte Opernbegriff in unserer Zeit noch wurzelt, jener einseitige Standpunkt, gegen den Richard Wagner nun seit drei Jahrzehnten unablässig ankämpft; wie schwer es ist, Vorurteile zu überwinden und neue Anschauungen zu gewinnen. Wir gewahren dies zwar auf allen Geistesgebieten, in Kunst und Wissenschaft; aber nur in den tiefgreifendsten Fragen der Religion, Philosophie und Politik begegnen wir einer ähnlichen Hartnäckigkeit, einem gleichen Festhalten am Konservativen, wie auf dem musikalisch-ästhetischen Gebiete. Wenn man aber weiß, wie schwer es geworden ist, die Menschheit nur erst auf den Standpunkt zu bringen, auf dem sie zur Zeit sich befindet, so läßt man dies sich wenig bekümmern. Richard Wagner ist seiner Zeit viel zu weit voraus geeilt, als daß man erwarten könnte, daß die Mehrzahl seiner Zeitgenossen schon fähig wäre, ihm zu folgen. Wir finden sogar, daß es mit dem Verständnis für seine Mission viel schneller vorwärts gegangen ist, als man nach dem Durchschnittsmaß der heutigen Bildung und Einsicht hätte erwarten können.

Eine geistvolle junge Schauspielerin, die in Mannheim der Aufführung von „Rheingold“ und „Walküre“ zum ersten Male beiwohnte (beide Werke waren ihr bis dahin fremd geblieben), hatte mit richtiger Empfindung sofort das Wesentliche der hier zum siegreichen Austrag gebrachten Kunstfrage erkannt. Sie sagte: „Es ist ein Glück für uns, daß es nur diesen einen Wagner gibt. Denn hätten wir ein Dutzend Werke, wie die „Nibelungen“, — so wäre es mit unserer Schauspielkunst vorbei.“ Diesen frappant richtigen Gedanken im einzelnen weiter verfolgend, sagte sie: „Wie beneide ich diese Wagner-Sänger! Die schwerste Aufgabe des Schauspielers, Stimmung hervor zu rufen und zu erhalten, die Empfindungen zu modifizieren und zu steigern, ist ja vom Komponisten schon im voraus gelöst. Die Musik hebt und trägt den Darsteller durch alle Situationen, und er hat nichts zu thun, als ihrer Führung sich unbedingt hinzugeben.“ — So urteilt eine fein empfindende dramatische

Künstlerin! Das musikalische Handwerk steht freilich auf einem anderen, aber wahrlich auf keinem „goldenen" Boden!

Glauben Sie nicht, daß ich durch diese Einleitung Sie darauf vorbereiten will, daß der „Nibelungen"-Cyklus in Mannheim keinen Erfolg gehabt, keinen Enthusiasmus hervorgerufen habe. Im Gegenteil: der Erfolg war ein so vollständiger, wie man nur wünschen konnte, der Enthusiasmus war noch größer, als in Leipzig; unzählige Lorbeerkränze wirbelten auf die Bühne, das Hervorrufen wollte kein Ende nehmen. Die Pfälzer sind ein südlich warm empfindendes, leicht erregbares Volk, und der von Mannheim aus über die ganze Pfalz verbreitete Wagner-Verein hatte das Verständnis längst vorbereitet und durch Wort und That gefördert. Aber der Philister stirbt nie und nirgends aus, und wir wissen von Schiller, womit die Götter selbst vergebens kämpfen!

Es wiederholte sich hier dieselbe Erscheinung wie anderwärts. Die guten Leute und schlechten Musikanten, welche sich für berufen halten, „öffentliche Meinung" zu machen, schreiben so konfuses Zeug in die Welt hinaus, daß man über den Mangel an Empfänglichkeit und Bildung dieser sogenannten Kritiker immer aufs neue erstaunt. Die Mannheimer Presse machte eine rühmliche Ausnahme; sie war mit Recht stolz auf diese heimische Leistung und zeigte eingehendes Verständnis, wärmste Empfänglichkeit. Aber die „Kollegen" in der Universitätsstadt Heidelberg und in der Residenz Karlsruhe haben Unglaubliches geleistet, würdig, um im „Kannegießerkasten" aufbewahrt zu werden. Nun ist es zwar unendlich gleichgültig, was die Herren Hinze und Kunze über die Nibelungen denken und schreiben; der Gang der Kunstgeschichte wird dadurch nicht im geringsten beeinflußt werden. Aber es gibt uns einen Maßstab für die Durchschnittsbildung der heutigen Presse und zeigt uns die ungeheure Kluft, die zwischen dem Schöpfergeist Richard Wagners und jenem Teile seiner Nation liegt, der sich als Vertreter der Intelligenz vorlaut uns aufdrängt. Und bekanntlich gibt es im Publikum noch Leute genug, welche keine eigne Meinung haben, sondern erst darauf hören, was andere ihnen sagen. Wenn sie auch von einem großen Kunstwerke ergriffen und erhoben heimkehren — sie warten doch lieber erst ab, was ihr „Blättchen" darüber sagt, um zu wissen, was sie denn eigentlich gehört haben. — Gegen

diese litterarischen Auguren gibt es kein anderes Schutzmittel, als sie zu ignorieren. Und das thut unser Bayreuther Großmeister so gründlich, daß sie dafür ihn ebenso gründlich hassen. Der vielgepriesene hohe Kulturzustand unserer selbstgenügsamen Zeit erhält durch diese Zustände eine eigentümliche Beleuchtung.

Bei einer Beurteilung der Mannheimer Nibelungen-Aufführungen haben wir keineswegs nötig, in Berücksichtigung der Verhältnisse und Kräfte lediglich einen relativen Maßstab anzulegen. Im Gegenteil war vieles absolut gut und lobenswert. Vor allem ist hier die musikalische Direktion zu nennen, die Seele des Ganzen. Franz Fischer ist aus der Baireuther Schule hervorgegangen, vom Meister selbst zur Lösung dieser schwierigen Aufgabe für befähigt erklärt worden — das sagt genug zu seinem Lobe. Die Klarheit und Sicherheit, mit der er das Riesenwerk einstudiert hat, die Ruhe und Umsicht, mit der er es leitete, waren bewundernswert. Haarscharf traf er die Tempi, unerschütterlich fest hielt er jede Schwankung fern; die Sänger phrasierten so richtig, sprachen so deutlich aus, daß es eine Freude war, und das Orchester, das natürlich verstärkt werden, also auch weniger geübte Hilfskräfte aufnehmen mußte, leistete Erstaunliches. Die Besetzung war nicht übermäßig stark — wir zählten einige 60 Musiker — einige kleine, nur dem Kundigen merkliche Reduktionen waren in der Partitur dadurch nötig geworden, aber um so mehr strengte jeder einzelne seine Kräfte an, um sein Bestes zu leisten.

Der Orchesterraum war verbreitert und tiefer gelegt worden — nach unserer Empfindung freilich noch nicht tief genug; aber es hatte sich ohne vollständigen Umbau nicht anders machen lassen. Der ideale Klang des Bayreuther verdeckten Orchesters kann nirgends wieder erreicht werden; dazu gehörte zugleich das Elitekorps der dort versammelten Musiker und die starke Besetzung des Streichorchesters. Doch war in Mannheim das möglichste erreicht worden durch eisernen Fleiß und die richtige Einteilung und Leitung der Proben (einige 40) mit den einzelnen Instrumentalgruppen. Dasselbe gilt von den Sängern, die ungefähr gleichviele Proben allein gehabt hatten, so daß das musikalische Ganze in weniger als vier Monaten hergestellt werden konnte, ohne den Gang des Repertoires zu unterbrechen. Das war für Mannheim die Hauptschwierigkeit, deren

vollkommene Lösung am meisten zu bewundern ist. Ohne die begeisterungsvolle Hingabe aller wäre dies zu erreichen nicht möglich gewesen. Aber diese Begeisterung kann bei so tüchtigen Sängern, wie sie die Mannheimer Oper besitzt, ganz von selbst mit der Erkenntnis der erhabenen Größe und unvergleichlichen Schönheit der gestellten Aufgaben. „Es wächst der Mensch mit seinen höheren Zielen." Aufs neue bewährte sich hier die Erfahrung, daß des Meisters Stil, richtig erfaßt und geübt, die Begabung der Sänger oft in ein ganz neues, ungeahntes Licht stellt.

Unter den Sängerinnen ist Frau Seubert-Hausen in erster Linie zu nennen. An ihr besitzt die Mannheimer Oper einen beneidenswerten Schatz. Wer im „Rheingold" die dritte Rheintochter und die Erda, in der „Walküre" die Sieglinde so singen kann und so vorzüglich in Gesang und Spiel durchführt, verdient einen Ehrenplatz in den Annalen des Nibelungen-Cyklus. Außer Bayreuth hat keine Nibelungen-Aufführung (auch nicht in München) eine Erda wie von dieser Künstlerin aufzuweisen, und ebenso ist ihre Sieglinde in Spiel und Gesang eine Musterleistung, voll edler Wärme und tiefem Verständnis.

Die Übernahme der Partie der Brünnhilde durch Frl. Ottiker war ein überraschender Versuch, der über Erwarten glückte. Frl. Ottiker, ihrer zarten Erscheinung und weichen Stimmgattung nach zur lyrischen Sängerin recht eigentlich prädestiniert, hatte zwar in neuerer Zeit schon tragische Partien gesungen (wie z. B. die Franzeska von Rimini in Goetz' Oper), aber bis zur Brünnhilde war doch noch ein gewaltiger Schritt. Das Wagnis glückte jedoch ebenso, wie 1870 bei der ersten Aufführung der „Walküre" in München die Übernahme derselben Partie durch Frl. Stehle, nur ist Frl. Ottikers Stimme und Erscheinung um vieles zarter. Seit Bayreuth hat sich, nach dem unvergleichlichen Vorbild von Frau Materna, für die Brünnhilde ein mustergültiger Typus festgestellt, der durch eine andere Art der Darstellung nicht verdunkelt werden kann. Dennoch war für Frl. Ottikers Individualität eine andere Auffassung geboten. Sie gibt die Rolle nicht heroisch, sondern mädchenhaft, fast kindlich-innig, und das verlieh ihr einen eigentümlichen Reiz. In der erhabenen Szene der Todesverkündung an Siegmund konnte diese Auffassung selbstverständlich nicht ausreichen; hier

fehlte das antik-heroische Element. Aber die erste Szene, wo das kühne Heldenmädchen siegesgewiß aufjauchzt; wie sie dann sinnend und tröstend zu des Vaters Füßen seine schmerzliche Klage vernimmt und im letzten Akt vor Allvaters Zorn flieht, bei seinem Urteilsspruch zusammenbricht und um Gnade fleht — dies alles bot Momente voll innerer Wahrheit, und die Stimmmittel der jungen Sängerin erwiesen sich hier als vollkommen ausreichend.

Fricka, die Juno der nordischen Götterwelt, haben wir freilich noch nirgends so dargestellt gesehen, wie wir sie uns denken: voll Adel in der Erscheinung, dem ungetreuen Gemahl imponierend, ihn durch sittliche Überlegenheit beherrschend. Frl. Szégal hat schöne Mittel, aber der Stil der Darstellung sollte viel edler gehalten werden, sonst erscheint Fricka in einem zu unsympathischen Licht, und Wotan in keiner für seine Autorität günstigen Lage. Der Grund der falschen Beurteilung, welcher die entscheidende Szene des zweiten Aktes in der „Walküre" öfter unterliegt, ist zumeist in der zu realistischen oder kleinlichen Auffassung des Charakters der Fricka zu suchen.

Das vollkommene Gelingen des zweiten und noch mehr des dritten Aktes der „Walküre" ruht so wesentlich auf dem Darsteller des Wotan, daß eine entsprechende Besetzung dieser Partie für die Wirkung des Ganzen nicht minder wichtig ist, als die der Walküre. In Hrn. Plank besitzt nun Mannheim einen vortrefflichen Wotan, sehr stimmbegabt, ausdauernd und dabei durchaus verständnis- und würdevoll im Vortrage. Seine schwierigste Aufgabe, den zweiten Akt der „Walküre", löst Hr. Plank am vorzüglichsten; auch im „Rheingold" bringt er die pathetischen Stellen, in der zweiten und letzten Szene, zu ganz besonderer Geltung.

Ihm zunächst ist Hr. Hesselbach zu nennen, ein außerordentlich tüchtiger, vielseitig begabter Sänger, der den Loge und Siegmund singt und den Siegfried übernehmen soll. Dies gibt einen Maßstab für seine Leistungsfähigkeit. Er gibt den Loge als scharf ausgeprägte, mephistophelisch angelegte Charakterrolle, mit schneidigem Ton und scharfen Accenten und übertrifft darin seine Vorgänger. Als Siegmund entwickelt er im ersten Akt einen Stimmfonds, der für den Siegfried das Erfreulichste hoffen

läßt; der Ausdruck ist mehr heldenhaft als weich, die heroischen Momente gelingen ihm daher auch am besten.

Ganz vortrefflich ist Hr. Grahl als Mime. Er trifft den verbissenen Ton dieser teils humoristischen, teils unheimlichen Erscheinung vortrefflich, und läßt uns für den „Siegfried“ Vorzügliches erwarten. — Hr. Starke bemüht sich, als Alberich sein möglichstes zu leisten —, aber mit Hill und Schelper darf man ihn allerdings nicht vergleichen. Für diesen in steter Leidenschaftlichkeit erscheinenden, bis zur höchsten Aufregung sich steigernden Charakter erscheint seine Darstellungsweise und sein Stimmmaterial nicht ausreichend genug. Er verdirbt aber nichts und bringt die Hauptmomente befriedigend zur Geltung.

Hr. Möblinger hat ein beneidenswert sonores und kräftiges Organ, das ihn für den Fafner ganz besonders auserwählt erscheinen läßt, ihm aber natürlich auch als Hunding sehr zugute kommt. Beide Aufgaben löst er zur vollen Befriedigung; auch Hr. Knapp ist als Fasolt zu loben. Er bringt, dem harten Fafner gegenüber, die weichere Riesennatur sehr gut zum Ausdruck.

Ganz besonderes Lob verdienen die Rheintöchter, Frl. Prohaska, Frau Auer und Frau Seubert, die so anmutig singen, spielen und — schwimmen, daß die erste Szene auf dem Grunde des Rheins ganz jene zauberhafte Wirkung übt, die sie haben muß, wenn alles so, wie hier, gelingt. Ganz besonders ist auch die Reinheit und rhythmische Präzision im Zusammenwirken in der letzten Rheingold-Szene zu loben.

Überhaupt klappte alles, was hinter der Szene vorgeht, ebenso vortrefflich, als was auf der Szene und im Orchester sich abspielt. Ist letzteres das nicht genug zu rühmende Hauptverdienst Fischers, so ist ersteres der unermüdlichen Thätigkeit des jungen Brand zu verdanken, der Dekorateur, Maschinenmeister, Beleuchtungsdirektor und Inspizient in einer Person ist, den Blick und die Hand überall hat und dabei sehr musikalisch ist, so daß die Eintritte stets genau mit dem Orchester stimmen. Im Musikalischen wird er hinter der Szene von den Herren Langer und Hänlein trefflich unterstützt. Die Dekorationen, die Verwandlungen, die Beleuchtungseffekte sind sämtlich vorzüglich gelungen; letztere greifen mit musterhafter Präzision ein, erstere sind getreu nach dem Bayreuther Modell, nur mit einigen, durch

die kleine Bühne bedingten, aber sehr geschickt gemachten Modifikationen.

Kurz — Mannheim nimmt in den Annalen der Nibelungen-Aufführungen einen Ehrenplatz unter den besten Bühnen Deutschlands ein, und wert ist es, die Pfälzer Hauptstadt deshalb zu besuchen. Die Fremden strömen auch von nah und fern herbei. Bei der ersten Aufführung glich Mannheim einem kleinen Bayreuth. Wir begrüßten viele Freunde und Gesinnungsgenossen.

Zur Nibelungen-Frage.

(1881.)

Die Verhandlungen, welche Operndirektor Neumann in Leipzig wegen der Aufführung von Richard Wagners „Nibelungen“-Tetralogie in Berlin mit dem Direktor des Viktoria-Theaters und dem Generalintendanten der k. Schauspiele geführt hat und welche damit endeten, daß Herr v. Hülsen darauf verzichtete, das Wagnersche Riesenwerk mit fremden Kräften im k. Hofopernhause zu geben, aber ebenso entschieden erklärte, es mit eignen Kräften nicht geben zu können (oder zu wollen) — haben in der Presse zur lebhaften Erörterung der Frage geführt, weshalb eine Opernbühne ersten Ranges, wie die Berliner, es nicht als künstlerische Ehrenpflicht erachte, das größte dramatisch-musikalische Werk unserer Zeit in sein Repertoire aufzunehmen, während doch Geld, Kräfte und Zeit genug vorhanden sind, um eine mittelmäßige „neue Oper“ nach der anderen einzustudieren und — durchfallen zu lassen.

Das Berliner „Fremdenblatt“ hat hierauf die, offenbar „inspirierte“ Antwort erteilt: „Dieses Experiment, wie es in Hamburg und Wien veranstaltet worden, habe in beiden Städten zu

einem horrenden Defizit geführt. Eine Aufführung sämtlicher vier Werke in einer Saison ermöglicht sich in Berlin weder in artistischer Beziehung, ohne die dem Publikum schuldige Rücksicht zu verletzen — weil dies das Aufgeben aller anderen Studien bei Personal und Orchester bedingt —, noch in finanzieller, ohne den Etat des Kaisers für die königlichen Bühnen empfindlich höher, als bisher, zu belasten.“ —

Bekanntlich verlangt aber Richard Wagner keineswegs die erste Aufführung aller vier Abende nacheinander in Einem Jahre; bekanntlich haben auch die meisten Bühnen, welche das „Nibelungen“-Werk angekauft haben, dies nicht durchgeführt. Und wenn das „Fremdenblatt“ nur Wien und Hamburg citiert, so haben wir ergänzend hinzuzufügen, daß München, Leipzig und Braunschweig bereits alle vier Abende zur Aufführung brachten, daß Weimar, Schwerin, Köln und Mannheim die Teilaufführungen begonnen und durchgeführt haben, ohne artistisch oder finanziell dabei zu Grunde zu gehen.

Nun ist uns aber bekannt, daß verschiedene andere Direktionen hervorragender Bühnen sich auf die Scheingründe des Hrn. v. Hülsen zu stützen suchen und die Aufnahme des ihnen unbequemen Nibelungen-Werks einfach mit dem Hinweis auf das „bekanntlich unausbleibliche Defizit“ ablehnen. Wir wissen, daß in Mannheim die Behauptnng aufgestellt worden ist, die Aufführung von „Rheingold“ und „Walküre“ habe dem dortigen Theateretat so großen Schaden gebracht, daß infolge dessen das Hoftheaterkomitee habe abtreten müssen.

Diese Frage war uns interessant genug, um an kompetentester Stelle, nämlich beim Vorsitzenden des früheren Mannheimer Hoftheaterkomitees, Hrn. Emil Heckel, über den Sachverhalt eingehende Informationen zu erbitten. Die erhaltene Aufklärung hat so überraschende Resultate ergeben, daß wir im Interesse der Sache es für geboten erachten, diese hiermit zu veröffentlichen.

Die Gesamt-Einnahmen der bis jetzt in Mannheim stattgefundenen 11 Doppelaufführungen von „Rheingold“ und „Walküre“ ergaben 61 741 Mark, oder nach Abzug der Gastspielhonorere für Dr. Krauß, Frau Materna, Hrn. und Frau Vogl (insgesamt 3600 Mark): 58 141 Mark. Die Gesamt-Ausgaben beliefen sich auf 42 500 Mark. Wenn man hiervon den Be-

trag über die Anschaffungen abzieht, welche dem allgemeinen Gebrauch dienen und bei jeder anderen Vorstellung zu benutzen sind — (drei elektrische Batterien, die Versatz-Beleuchtungsapparate, transportable Versenkungen und Hebemaschinen, sowie neue musikalische Instrumente — im ganzen für 8450 Mark) —, so bleiben noch 34050 Mark spezielle Herstellungskosten für beide genannten Werke. Diese von 58141 Mark abgezogen, ergeben einen Überschuß von 24091 Mark.

Diese Summe mit 11 geteilt, ergibt eine durchschnittliche Tageseinnahme von 2190 Mark für eine Doppelaufführung. Die Tageskosten sind hierfür auf höchstens 300 Mark mehr, als für eine sonstige große Opernaufführung zu veranschlagen.

Zieht man nun diese Mehrkosten von 300 Mark für eine Doppelaufführung, sowie die dem Dichter-Komponisten vertragsmäßig zukommenden fünf Procent Tantième mehr, als die anderen Componisten gewöhnlich beziehen (also 280 Mark) — im ganzen 580 Mark — von der Tageseinnahme einer Doppelaufführung (2190 Mark) ab, so verbleibt immer noch für jede Doppelaufführung ein Reinertrag von 1610 Mark, während die Durchschnitts-Tageseinnahme an gewöhnlichen Sonntagen höchstens zu 1200 Mark zu veranschlagen ist.

Wie aus dieser authentischen Aufstellung hervorgeht, erlitt die Mannheimer Theaterkasse durch die „Nibelungen“-Aufführungen also keine Einbuße, sondern jede Aufführung ergab im Durchschnitt eine Mehreinnahme von circa 400 Mark. In den bei den Doppelaufführungen gewonnenen Sonnabends-Vorstellungen liegt der Vorteil für die Theaterkasse, indem dafür ein Tag benutzt wurde, an welchem in Mannheim sonst keine Theatervorstellung stattfindet, da wöchentlich sonst nur viermal gespielt wird. Außerdem wurde das Theaterinventar durch die neuen Anschaffungen um den Wert von über 35000 Mark vermehrt, was um so mehr ins Gewicht fällt, als diese Inventarstücke, ebenso wie die bereits erwähnten, nicht nur bei den „Rheingold“- und „Walküre“-Aufführungen, sondern auch vielfach bei Vorstellungen anderer Werke (in Oper und Schauspiel) Verwendung finden.

Dies ist also das „Defizit“, dem die Theater unfehlbar zum Opfer fallen müssen, wenn sie die „Nibelungen“ aufführen!

Denn was für Mannheim gilt, dürfte vermutlich für die übrigen Theater gleichen Ranges ebenfalls maßgebend sein. — Wir haben hier wieder einen eklatanten Beweis, mit welchen Waffen gegen Richard Wagner und seine Werke gekämpft wird, und welchen Wert die Gründe haben, hinter die man sich verschanzt, wenn man künstlerische Antipathie oder persönliche Gegnerschaft nicht eingestehen will.

„Rheingold“ und „Walküre“ in Frankfurt a. M.

Reisebriefe an E. W. Fritzsch, Redakteur des Musikalischen Wochenblattes.

(1882.)

I.

Man hat mir den Titel eines „Wagner-Reisenden“ gegeben, und ich glaube, ihn verdient zu haben. Seit 30 Jahren reise ich zu allen ersten Aufführungen Wagnerscher Werke, die mir zu erreichen möglich sind, und die wirklichen Premieren versäume ich nie — sogar diejenigen nicht, welche am ersten Abend wieder abgesagt werden, wie die von „Tristan und Isolde“ (1865), vom „Rheingold“ (1869) und „Siegfried“ (1877) in München. Daß es mir, als „ältesten Wagnerianer“ unmöglich ist, der Inaugurationsfeier eines neuen Werkes unseres Meisters fern zu bleiben, ist wohl selbstverständlich. Es hat aber nicht minder einen großen Reiz, der Wiedergeburt dieser Werke in anderen Städten beizuwohnen, den wechselnden Eindruck neuer Inszenierung, Besetzung und Direktion, und die Wirkung auf ein neues Publikum zu beobachten. Man sieht das Kunstwerk gleichsam wieder in anderer Beleuchtung, natürlich nicht immer in der gleich günstigen.

Jedes Theater thut indessen sein Bestes bei der Kreierung

eines neuen Wagnerschen Werkes, und es ist charakteristisch für den Einfluß, den Dichtung und Musik stets auf die Ausführenden üben, daß diese mit einem Eifer, ja einer Weihe an ihre Aufgabe herantreten, welche uns bekundet, wie sehr sie empfinden, daß sie Außergewöhnliches, Höheres zu leisten berufen sind. Das Publikum sieht sich hierdurch gleichfalls in eine gehobene Stimmung versetzt, und würde auch bei späteren Aufführungen sich auf dieser Höhe leicht erhalten, wenn — nicht fast immer die Presse sich als Hemmschuh an seine Fersen heftete und es nach Kräften zu ernüchtern suchte.

„Der alte Sturm!
Die alte Müh!“

Die Tagespresse mit ihren meist unreifen, oberflächlichen, oft böswilligen, immer aber mit der Miene der Unfehlbarkeit sich jedem aufdrängenden Urteilen ist ein wahrer Krebsschaden unserer Zeit. Den Urteilsfähigen kann sie natürlich nicht beeinflussen, höchstens verstimmen; aber der größere Teil des Publikums kann nicht urteilsfähig sein, und da die musikalischen Referenten der politischen Zeitungen, mit wenigen Ausnahmen, es selbst nicht sind, so ist es natürlich, daß das Publikum überall da irregeführt wird, wo es sich nicht von seinem natürlichen Instinkte leiten läßt, auf den es jederzeit sicherer sich verlassen kann, als auf die Kritiken Unmündiger. — Ich kenne übrigens keine große deutsche Stadt, wo in dieser Beziehung die Preßverhältnisse trostloser bestellt wären, als in Frankfurt a. M. Dort spielen in den Zeitungen die politischen Parteifragen und die Börsenangelegenheiten eine so große Rolle, daß man die Musik nur als notwendiges Übel ins Schlepptau nimmt und, wie es scheint, von litterarischen Handlangern besorgen läßt, die zu nichts anderem zu brauchen sind.

Und doch hätte man alle Ursache, auch in der Presse die Musik verständnisvoll zu pflegen, da sie in Frankfurt a. M. durch vorzüglich dotierte und sorgfältig gepflegte Institute vertreten ist. — Die Museumsgesellschaft — das Frankfurter Gewandhaus — gebietet über ein großes Orchester ersten Ranges und hat die Pflege der Instrumentalmusik — Orchester- und Kammerkonzerte — fast allein in der Hand. Daß sie sich ihrer verantwortungsvollen Stellung im ganzen Umfange bewußt sei,

kann man insofern nicht behaupten, als durch die Programme ein gewisser reaktionärer — sagen wir ein „gewandhäuslicher" — Zug geht, der sich von der bösen Sucht der Neuerungen möglichst fern zu halten sucht. Es mag dies zum Teil mit dem Dirigenten Müller zusammen hängen, der noch ein Kapellmeister von jenem alten Schlage ist, welcher jetzt mehr und mehr ausstirbt. Ein Konkurrenzinstitut, wie die Leipziger „Euterpe", würde für die Frankfurter Konzertverhältnisse recht wohlthätig wirken. An Privatkonzerten fehlt es allerdings nicht; aber diese natürlich können kein konsequentes Kunstprinzip verfolgen, weil sie zumeist im Dienste des Virtuosentums stehen und kein festes Publikum haben.

Die beiden großen Chorgesangvereine, der Cäcilien-Verein und der Rühlsche Verein, leisten vorzügliches. Sie sind sehr fleißig, und disponieren quantitativ wie qualitativ über namhafte Kräfte. Der Cäcilien-Verein ist mehr konservativ, der Rühlsche Verein (unter J. Knieses künstlerischer Leitung) fortschrittlich gesinnt; beide ergänzen sich recht gut und entfalten einen rühmlichen Wetteifer. — Welche Früchte das neubegründete Hochsche Konservatorium unter Raffs Direktion zeitigen wird, muß man erst abwarten. Die Kompositionsschule ist durch Raff selbst, die Klavierschule durch Frau Klara Schumann und die Herren Urspruch, Fälten, Roth, Schwarz, die Violin- und Violoncellschule durch die Herren Heermann und Coßmann vorzüglich vertreten. Daß Jul. Stockhausen sich vom Konservatorium getrennt und seine eigne Gesangschule gegründet hat, die jetzt von nicht weniger als 28 Schülern besucht wird, gereichte dem Konservatorium jedenfalls nicht zum Vorteil, der Pflege der Gesangkunst aber nicht zum Nachteil. So viel ist sicher, daß keine Stadt gegenwärtig mehr Konzertsänger und Sängerinnen nach auswärts verschickt, als Frankfurt a. M., und dies ist unzweifelhaft Stockhausens Verdienst. — In Privatkreisen wird in Frankfurt viel musiziert. Die Geldaristokratie der reichen Handelsstadt liebt es, die Künstler zu protegieren, und wenn auch die Kunst dadurch nicht viel profitiert, so kommt es doch den Künstlern zu gute.

Den Glanzpunkt bildet aber jetzt das neue Opernhaus, auf welches Frankfurt a. M. mit Recht stolz sein darf. Ich kenne kein zweites Stadttheater, das sich an Vornehmheit der Erschei-

nung, an Reichtum der Mittel mit dem Frankfurter messen könnte. Das Haus selbst ist prachtvoll ausgestattet. Das Äußere zeigt eine so ruhige Harmonie, wie ich sie noch bei keinem Theater, selbst nicht beim Dresdener Hoftheater, gefunden habe, und das Innere ist dem entsprechend gleich stilvoll. Das Treppenhaus mit den Foyers ist von imponierender Schönheit, nicht so reich, aber einheitlicher, als das des Wiener Hofopernhauses. Der Zuschauerraum ist nicht übermäßig groß, die Bühne nicht so breit und hoch, wie man erwarten könnte — aber dafür besitzt das Haus eine Akustik, die unvergleichlich zu nennen ist. Es ist die Tonwirkung eines großen, normal gebauten Konzertsaales; der Orchesterklang ist nobel, dabei sehr intensiv, deckt aber niemals die Sänger; jede Feinheit, jede Nuance kommt im Orchester wie auf der Bühne zur vollen Geltung.

Die Gründe für diesen überraschend schönen Totaleffekt dürften hauptsächlich folgende sein. Das Haus ist wesentlich länger als breit; die Galerien liegen senkrecht übereinander, sind keineswegs tief eingebaut, bieten überall feste Schallwände und bilden kein Halbrund oder Oval, sondern ein Oblongum mit abgerundeten Ecken. Der Saal nähert sich also der Ellipse des Leipziger Gewandhauses. Das allerwesentlichste für die Klangwirkung scheint mir aber die Überwölbung zu sein, welche an der Bühne beginnt und vom Proszenium bis in den dritten Teil des Saales sich fortsetzt. Diese Bauart ist neu, aber von so brillanten akustischen Erfolg, daß jeder Theaterbaumeister sehr gut daran thun wird, sie zu acceptieren. Auch der Orchesterbau ist originell. Das Orchester liegt natürlich tief; seit dem Muster von Bayreuth wird kein verständiger Architekt anders disponieren. Verdeckt ist das Frankfurter Orchester allerdings nicht, aber so versteckt, das man es vom Parkett aus nicht sieht. Am relativ höchsten sitzt das Streichquartett, welches das große Mittelpodium einnimmt; rechts und links liegen in zwei Abstufungen tiefere Podien, auf welchem die Bläser und Schlaginstrumente zweckmäßig gruppiert sind; die Instrumente mit stärkstem Tone liegen, wie in Bayreuth, am tiefsten. Der Dirigent ist auch wie in Bayreuth placiert, zunächst dem Publikum. Das Orchester ist sehr stark besetzt; es zählt 12 erste, 10 zweite Violinen, 8 Altviolen, 6 Violoncelle und 6 Kontrabässe, sowie selbstverständlich alle Blasinstrumente des großen Wagnerschen

Orchesters (inklusive Baßtrompete, Tenor- und Kontrabaßtuben); eine schöne Theaterorgel unterstützt die Wirkung der Kontratöne. Harfe und Pauke sind allerdings nur durch einen Musiker besetzt, aber nur wenige Hofkapellen dürften darin reicher dotiert sein.

Alles im allem, seit Bayreuth habe ich keinen so idealen Orchesterklang, kein so harmonisches Zusammenwirken aller Instrumente gehört, wie jetzt in Frankfurt a. M.

Natürlich kann dies nicht durch den architektonischen Bau allein erzielt werden; der Dirigent ist und bleibt immer der wesentlichste Faktor, das belebende, beseelende Prinzip. Bei der vorzüglichen Akustik und dem stark besetzten Orchester läge im Gegenteil die Gefahr sehr nahe, daß der Instrumentalkörper sich übermäßig geltend machte, wenn nicht eine so feste, kundige Hand, wie die Dessoffs, ihn zügelte und lenkte. Dessoff ist einer der feinsten Dirigenten, die ich kenne; er hat das Orchester so vollständig in der Hand, wie ein vollkommener Organist seine Orgel; er „registriert" seine Instrumente mit subtilstem Verständnis und bietet eine wahre Filigranarbeit in den Orchestereffekten. Keine Stimme deckt die anderen mehr, als sie momentan soll; alles ist durchsichtig, klar, richtig schattiert, fein abgestuft in den Tonfarben — und wieviel dies beim großen Nibelungen-Orchester bedeutet, weiß jeder Kenner. Selbst bei der stärksten Instrumentation, wie z. B. im „Walkürenritt", wird das Streichochester nie gedeckt; ich habe seit Bayreuth die Violinfiguren hierbei nicht so klar und rein gehört; ebenso beim „Feuerzauber", beim Einzug in Walhall u. s. f. Daß das Blech auch gehörig durchgreifen kann — wenn es Dessoff erlaubt —, zeigte es in dem prachtvollen, stahlgepanzerten Vorspiel zum zweiten Akt der „Walküre" — aber niemals klingt es roh, immer weich und singend. Nur der Pauker könnte sich mehr anstrengen, z. B. bei den Riesen, bei Donners Gewitter und dem Einzug in Walhall; ihm fehlt leider auch der Kollege. Sonst wüßte ich aber nichts zu erinnern; alles klappt und greift ineinander, daß es eine Freude ist, zuzuhören, und alles wirkt, wie es soll, am rechten Ort. Außer dem Wiener und Münchener ist das Frankfurter Orchester das absolut beste, das ich in den „Nibelungen" gehört habe — Bayreuth steht natürlich über allem Vergleich. Aber die Häuser in Wien und München gestatten nicht

einen so idealen, völlig harmonischen Klang, wie das Frankfurter Haus.

Dessoff gilt oder galt vielmehr bis jetzt für keinen Wagnerianer. Wer aber die „Nibelungen" so einstudieren und dirigieren kann, wie er, der hat sich als solcher legitimiert. Dessoff ist ein zu feiner Musiker, um nicht zu empfinden, was alles in diese wunderbare Partitur gebannt ist, und er ist ein zu guter Dirigent, um das, was er empfindet, nicht auch zur Geltung zu bringen. Es kann möglich sein, daß er erst beim Einstudieren alle diese Schönheiten herausgefunden hat; daß er jetzt erst die Größe dieses Riesenwerkes voll ermißt, mit dem er sich vorher nicht eingehender beschäftigt hatte. Aber der Effekt ist jetzt da, und dieser ist ohne volle Sympathie für das Werk nicht zu erzielen.

Auch in Beziehung auf die Tempi hat Dessoff zumeist, wenn auch nicht immer, das Richtige getroffen. In den pathetischen Stellen im „Rheingold" neigten die Sänger zum Schleppen, und dadurch dauerte das „Rheingold" 5 Minuten länger, als in Bayreuth (normal 2 Stunden 20 Minuten). Aber diese 5 Minuten werden in den folgenden Aufführungen leicht einzubringen sein, wenn die Sänger sich erst gewöhnt haben, freier zu phrasieren. Der erste Akt der „Walküre" stimmt mit der Bayreuther Normalzeit (1 Stunde) genau überein; im zweiten Akt sind starke Striche (bei Fricka und Wotan), wodurch die Zeitdauer auf 1 Stunde 10 Minuten (anstatt 1 St. 25 M.) reduziert wird; der dritte Akt ist normal (1 St. 10 M). — Gegen die Striche im zweiten Akt muß man protestieren; sie sind eine überflüssige Konzession an das Publikum, die zum leichteren Verständnis nichts hilft — im Gegenteil, Lücken in die poetische Motivierung bringt, — und von den Verehrern des Meisters niemals gutgeheißen werden kann. Aber Richter in Wien, Seidl in Leipzig, Sucher in Hamburg kürzen im zweiten Akte auch, und stehen doch sicher außer Verdacht, pietätlos zu verfahren! Dessoffs Leitung ist im ganzen wie im einzelnen so vorzüglich, daß er uns dadurch mit seinen Strichen aussöhnen kann, die er möglicherweise später selbst wieder beseitigt. Wir dürfen ihm das zutrauen, denn er gehört von nun an in der That zu den Unseren. — Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen! Und wer vom Apfel der Erkenntnis gegessen, hat seine klassische Unschuld verloren.

II.

Die merkwürdigsten Schicksale, die jemals ein musikalisch-dramatisches Werk erfahren hatte, sind die, welche der Schöpfer des „Nibelungenringes“ mit seinem Riesenwerke erlebte. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die Hauptmomente seiner Geschichte.

Richard Wagner, der politische Flüchtling, vollendet die Dichtung vor nunmehr 30 Jahren (1852) während seiner Verbannung in der Schweiz. Zwei Jahre später (Mai 1854) ist die Partitur vom „Rheingold“, im folgenden Jahre der Klavierauszug (von Klindworth) fertig. Ende 1855 ist schon die „Walküre“ beendet; im Herbst 1856 beginnt Wagner die Komposition des „Siegfried“, legt aber die Skizzen im Herbst 1857, als der zweite Akt bis zum Vogelgesang entworfen war, beiseite. Der Meister gibt die Hoffnung auf, sein Werk jemals auf einer Bühne ausgeführt zu sehen. Er beginnt die Dichtung und Komposition von „Tristan und Isolde“, dann der „Meistersinger“. Wagner sieht keine Möglichkeit, die Mittel zu erhalten, um den „Nibelungenring“ zu inszenieren, denn er verlangt ein eignes Theater und künstlerische Kräfte, die sich nirgends so vereinigt finden würden, wie er sie bedarf. Um wenigstens seine Dichtung zur allgemeinen Kenntnis zu bringen, ließ er diese 1863 drucken, mit jenem bekannten Vorwort, in welchem er die gegenwärtige Aussichtslosigkeit der Verlebendigung seiner Schöpfung ausspricht und den „Fürsten“ ersehnt, der allein ihm Rettung bringen könnte.

Dieser Fürst findet sich schon im folgenden Jahre. — Wagner selbst hat dies ein „Wunder“ genannt, — und das war es auch. Zunächst werden jetzt „Tristan und Isolde“ (1865), dann die „Meistersinger“ (1868) auf der Münchener Bühne inszeniert, ebenso Mustervorstellungen vom „Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ (1866, 1867) in München hergestellt. Dann wird „Siegfried“ wieder aufgenommen und 1871 vollendet; 1872 wird der Grundstein zum Bayreuther Festtheater gelegt, die „Götterdämmerung“ 1874 vollendet. Das „Rheingold“ war schon 1869 auf Befehl des Königs, aber ohne

Wagners Mitwirkung, in München in Szene gegangen, die „Walküre" 1870. Dann ruhten diese Aufführungen auf Wagners Wunsch bis 1876, zu den großen Tagen von Bayreuth.

Des Meisters Wille war es bekanntlich, die „Nibelungen" nur auf der Bayreuther Festspielbühne zur Aufführung zu bringen. Allein für München mußte eine Ausnahme gemacht werden, da die Partituren Eigentum des Königs geworden. Kaum waren jedoch die Bayreuther Tage vorüber, so gelangten von allen Seiten an den Meister Gesuche um das Aufführungsrecht, namentlich der „Walküre". Wagner wies sie alle ab; insbesondere erklärte er, daß er die Aufführung einzelner Abende nicht gestatten könne. Als aber die Unmöglichkeit sich herausstellte, in den nächsten Jahren eine Wiederholung der Festspiele in Bayreuth zu erzielen, gab der Meister dem Verlangen auswärtiger Bühnen Gehör, — und heute sind es bereits zwölf Bühnen, welche den „Nibelungen"-Cyklus teils begonnen, teils schon ganz ausgeführt haben, außer Bayreuth: München, Wien, Hamburg, Leipzig, Braunschweig, Berlin (Viktoriatheater), Köln a. Rh. vollständig; ferner Weimar, Schwerin, Mannheim, Frankfurt a. M. die beiden ersten Abende. In den nächsten Monaten tritt London mit dem ganzen Cyklus hinzu, und sodann eine Reihe von anderen Zentralpunkten, wohin Angelo Neumann das Riesenwerk auf seiner Künstler-Tournee verpflanzen wird. — Zwei deutsche Bühnen, München und Leipzig, haben sämtliche zehn Werke R. Wagners auf ihrem Repertoire; dem Berliner Hoftheater fehlen die „Nibelungen", Wien, Hamburg und Köln fehlen „Tristan und Isolde", Weimar fehlen noch „Siegfried" und „Götterdämmerung". Aber sie kommen auch noch, sie müssen kommen!

Sind diese Schicksale nicht ein Wunder zu nennen? Sie sind es um so mehr, wenn man neben allen pekuniären und technischen Hindernissen, die sich der Aufführung des Nibelungen-Werkes 20 Jahre hindurch entgegen türmten, auch noch die unglaubliche Menge von Bosheit, Dummheit und Frechheit bedenkt, welche Kunstneid, persönliche Feindschaft, administrative Engherzigkeit, künstlerische Kurzsichtigkeit und Oberflächlichkeit aufgeboten haben, um Rich. Wagner jeden Schritt zu erschweren und zu verbittern, um jedes seiner Werke — aber auch jedes, der Reihe nach — „unmöglich" zu machen, — wenn das nur möglich gewesen

wäre! Die alles besiegende, alle Hindernisse vor sich niederwerfende Kraft des Genies hat sich niemals glänzender gezeigt, als bei Richard Wagner.

Ist die Geschichte seiner Werke wunderbar, so ist es seine Schöpferkraft noch viel mehr. Sie ist so staunenswert, daß wir in der Gegenwart gar keinen Maßstab zum Vergleiche haben. — Dies ist auch der Grund, weshalb allen kritischen Schwachköpfen ihre Urteilsfähigkeit abhanden kommt, sobald sie auf Wagner zu sprechen kommen. Seit Beethoven haben wir nicht annähernd ein Genie wie R. Wagner in unserer Kunst besessen, welches nur aus sich selbst und so aus dem Vollen und Ganzen geschöpft hat, und doch unerschöpflich ist! Unsere vielgepriesene Durchschnittsbildung weiß mit so Außerordentlichem nichts anzufangen, weil sich das Außerordentliche dem alles nivellierenden Zeitgeiste nicht fügt, sondern im Gegenteil denselben zwingt, ihm zu folgen. — —

Solche Empfindungen ergreifen mich unabweisbar, so oft ich „Tristan und Isolde", den „Meistersingern" oder dem „Nibelungenring" irgendwo gegenüberstehe, — und es ist schon oft geschehen! Zugleich empfinde ich aber auch immer wieder, wie vollkommen berechtigt des Meisters Verlangen war, diese Werke der Misere der landläufigen Theaterroutine und dem erbärmlichen Treiben der Presse möglichst fern zu halten. Es ist ihm nicht gelungen, weil er sonst überhaupt darauf hätte verzichten müssen, diese Werke noch während seines Lebens zur Aufführung zu bringen. Weil es aber, schon des völlig neuen Stiles der Darstellung wegen, absolut notwendig war, daß diese Schöpfungen unter ihres Meisters Augen lebendig wurden, mußte er sich fügen, in Reihe und Glied mit anderen „Opernkomponisten" sich gestellt zu sehen, so daß z. B. in Frankfurt a. M. heute die „Nibelungen", morgen „Carmen", dann wieder die „Nibelungen", und dann zur Abwechselung der „Trovatore" gegeben wird! — Höchst schaudervoll! — Kann man sich dann wundern, wenn das Abonnenten-Publikum, in seinem Geschmack ohnehin blasiert und überreizt, den richtigen Maßstab zur Beurteilung eines solchen Werkes nicht gewinnen kann, und dies um so weniger, als die Tageskritik sich bestrebt, das Publikum noch irre zu machen? — Ich finde es im Gegenteil merkwürdig genug, daß das Publikum des „Nordstern" und „Trovatore" überhaupt nur noch soweit

fähig ist, Wagners Werke in sich aufzunehmen, und eine Ahnung von ihrem Werte zu haben.

Das ganz Exzeptionelle der Wagnerschen „Nibelungen", der ausgeprägte Charakter derselben, als der eines Festspieles bei außerordentlichen Veranstaltungen, zeigt sich in der Disposition des Orchesters ebenso, wie in den szenischen Voraussetzungen. Wenn R. Wagner sein Orchester auch immer in größeren Dimensionen disponiert hat, als es vor ihm geschehen — die Dreiteiligkeit aller Harmonien führte er ja schon im „Lohengrin" ein —, so dehnte er doch das Nibelungen-Orchester noch bedeutend weiter aus. Welches Hofopernorchester hat jemals über die von Wagner geforderte Besetzung komplett zu verfügen gehabt: 16 erste, 16 zweite Violinen, 12 Bratschen, 12 Violoncelle, 8 Kontrabässe, 6 Harfen und 1 Harfe auf dem Theater; 3 große und 1 kleine Flöte, 4 Oboen und 1 Englisch Horn, 3 Klarinetten und 1 Baßklarinette, 4 Fagotte und 1 Kontrafagott; 8 Hörner, 2 Tenor- und 2 Baßtuben, 1 Kontrabaßtuba, 3 Trompeten und 1 Baßtrompete, 4 Posaunen und 1 Kontrabaßposaune, 2 Paar Pauken, 1 Triangel, 1 Paar Becken. — Schon hiermit hatte Richard Wagner eine, wie er wohl glaubte, unübersteigliche Kluft geschaffen, um sein Orchester von 64 Saiteninstrumenten, 7 Harfen, 18 Holzbläsern, 21 Blechbläsern und 4 Schlaginstrumenten, total von 114 Instrumenten, für den landesüblichen Opernusus unmöglich zu machen. Das kolossale Werk verlangte natürlich auch kolossale Instrumentalmittel, und diese wiederum bedurften eines verdeckten Orchesters und eines besonders konstruierten Hauses. — Dasselbe gilt von den szenischen Anforderungen, von den Dekorationen, dem Maschinenwerk, den Beleuchtungsapparaten. R. Wagner verlangte im „Rheingold" anscheinend fast Unmögliches, jedenfalls noch nicht Dagewesenes. Er brauchte dies alles für seine Zwecke, aber er konnte unmöglich voraussetzen, daß dies von Bühnen geleistet werden würde, die sich nicht ausschließlich einer solchen Aufgabe widmeten. Er wollte absichtlich sein Werk der gewöhnlichen Opernbühne entrücken, er zielte in allen seinen Dispositionen immer nur auf das von ihm geplante Festtheater hin.

Es hat ihm alles dies nichts geholfen. 12 Bühnen, darunter sogar kleine, haben sich an diese Riesenaufgabe bereits gewagt, und sie überraschend gelöst. Es ist dies eine erstaunliche Thatsache, die sich nur dadurch erklären läßt, daß des Meisters Werke

auszuführen bereits zur Ehrensache geworden ist. Was die eine Bühne leisten kann, will die andere auch können, — und sie kann es auch. Es ist noch keine dabei bankerott geworden! — Nur Hr. v. Hülsen hat seiner Berliner Hofbühne das Armutszeugnis ausgestellt, daß sie das nicht leisten könne, ohne mit ihrem Repertoire und ihren Mitteln bankerott zu werden. — Wir glauben jedoch, der Bankerott des Hrn. v. Hülsen dürfte ganz anderswo zu suchen sein! — —

Gerade in bezug auf die Überwindung aller der Schwierigkeiten, welche die Einstudierung und Inszenesetzung einem Theater bietet, das allwöchentlich seinen Abonnenten eine bestimmte Anzahl von Opern vorführen muß, hat Frankfurt a. M. — haben vielmehr die Herren Intendant Claar, Regisseur Schwemer und Kapellmeister Dessoff — ganz Erstaunliches geleistet. Von der ersten Klavierprobe an wurden die beiden Werke in drei Monaten hergestellt, ohne daß irgend eine Unterbrechung der Abonnementsvorstellungen notwendig geworden wäre. Die Rücksicht auf die Abonnenten ging so weit, daß die erste und zweite Aufführung von „Rheingold“ und „Walküre“ im Abonnement stattfand, was bis jetzt, meines Wissens, noch nirgends geschehen ist.

Mit diesen Leistungen eines, in seinen Mitteln nur auf sich selbst angewiesenen Stadttheaters vergleiche man nun den Zustand der Berliner Hofoper, welche dies alles für Unmöglichkeiten erklärt! Das schlimmste bei dieser, nicht nur der künstlerischen Energie, sondern selbst der administrativen Einsicht entbehrenden Opernleitung ist, daß Hr. v. Hülsen hierdurch nicht nur die Hofoper von Berlin, sondern auch die von Hannover, Kassel und Wiesbaden lahm gelegt hat. Er kann natürlich unmöglich dulden, daß Hannover, mit seinem äußerst rührigen und künstlerisch gesinnten Intendanten v. Bronsart, ihm beweise, daß diese Bühne mehr und Besseres leiste, als Berlin, daß Hannover kann, was die Reichshauptstadt nicht kann. Also erging ein kategorisches Verbot an alle königlichen Bühnen „in der Provinz“, sich aller Nibelungen-Gelüste ein für allemal zu enthalten. Aber die Berliner Hofbühne sollte doch wohl von Rechts wegen die normale Musterbühne für ganz Deutschland sein?

Die Inszenierung von „Rheingold“ und „Walküre“ hat, soviel wir wissen, in Frankfurt a. M. 60000 Mark gekostet. Und

im Oktober soll schon „Siegfried“, zu Neujahr die „Götterdämmerung“ dort erscheinen. Das Hauptverdienst gebührt hierbei jedenfalls Dessoff. Dekorationen und Maschinerien lassen sich mit Geld herstellen, — die Einstudierung aber nur durch ungewöhnliche Energie und Intelligenz.

III.

Die schwierigste Aufgabe wird bei den letzten Wagnerschen Werken für jedes Theater immer die bleiben, im eignen Personale die geeigneten Kräfte zur Besetzung aller Partien zu finden. Wir haben dabei die Erfahrung gemacht, daß die „Meistersinger“ verhältnismäßig am leichtesten, „Tristan und Isolde“ am allerschwierigsten zu besetzen sind. Für die überaus große Partie des Hans Sachs besitzen wir in Deutschland eine ganze Reihe vorzüglicher Interpreten: Betz in Berlin, Beck in Wien, Kindermann und Reichmann in München, Schelper in Leipzig, Gura in Hamburg, v. Milde in Weimar, Hauser in Karlsruhe u. a., die sich den Rang so sehr streitig machen, daß schwer zu entscheiden sein dürfte, welcher als der beste von allen zu nennen wäre. Auch für Eva und Walter gibt es viele Rivalinnen und Rivalen, welchen ihren Aufgaben gleich tüchtig gewachsen erscheinen.

Bei „Tristan und Isolde“ bringt uns dagegen die Wahl in keine Verlegenheit. Es gibt gegenwärtig in Deutschland nur zwei Isolden — Frau Vogl und Frau Reicher-Kindermann, und nur zwei Tristans — Hrn. Vogl und Hrn. Niemann. Dies ist wohl auch der Grund, weshalb die Verbreitung dieses Werkes viel langsamer vorwärts schreitet, als die der „Nibelungen“, eine an und für sich sehr merkwürdige Thatsache, da „Tristan und Isolde“ fast gar keine szenischen Schwierigkeiten darbietet, Maschinerien, Dekorationswechsel ꝛc. nicht verlangt und Ausstattungskosten weniger, als jedes andere Wagnersche Werk erfordert — während von den „Nibelungen“ das direkte Gegenteil gilt.

Hier kann man am deutlichsten erkennen, wo das Schwergewicht der Wagnerschen Werke ruht und wie recht der Meister hat, immer aufs neue zu betonen, daß es an

Sängern für seine Werke fehle, daß die Stilfrage die allerwichtigste sei, und eine Schule hierfür das allernöthigste. Natürlich gehören auch ganz besonders begabte Individualitäten dazu, um wie in „Tristan und Isolde" fähig zu sein, ein solches Werk fast allein auf den Schultern zu tragen.

In den „Nibelungen" sind die Aufgaben mehr verteilt. In „Siegfried" und „Götterdämmerung" nehmen allerdings die Partien von Siegfried und Brünnhilde den Löwenanteil des Gelingens für sich in Anspruch, und welche Schwierigkeiten es macht, den rechten Siegfried zu finden, wissen wir aus Erfahrung. Auch hier ist die Tenorfrage wiederum die allerschwierigste, während wir für die Brünnhilde verhältnismäßig viel mehr gute Darstellerinnen haben. Wir erfahren daher auch, daß vor der Aufführung des „Siegfried" der Nibelungen-Cyklus gewöhnlich ins Stocken gerät. Mannheim und Weimar z. B. können den „Siegfried" aus Mangel an einem geeigneten Tenoristen jetzt nicht geben; selbst Wien war in Verlegenheit. Vogl, Jäger, Unger sind hier noch immer die Matadore.

„Rheingold" und „Walküre" sind leichter zu besetzen, trotzdem die Zahl der Sängerinnen und Sänger hier eine größere ist. (In den beiden ersten Abenden, je 14 Partien, im „Siegfried" nur 7, in der Götterdämmerung 13, die man freilich auf 9 reduzieren kann, wenn man, wie in Köln a. Rh. und Hamburg, Waltraute und die drei Nornen streicht!) — Frankfurt war nun in der glücklichen Lage, die hervorragendsten Partien teilweise am besten besetzen zu können. Stritt ist ein vorzüglicher Wagner-Sänger. Im „Tannhäuser" und „Lohengrin" hat er sich längst als solcher bewährt, und als Siegmund hat er sich in Frankfurt so ausgezeichnet, daß wir ihm auch für seinen Siegfried das beste Prognostikon stellen können. Stritt hat den großen Vorzug, daß er ein tüchtiger Schauspieler war, bevor er Sänger wurde. Infolge dessen ist seine Darstellungsgabe, seine Mimik und Plastik mehr durchgebildet, als bei den meisten Tenoristen, und er zeigt zugleich eine besondere Begabung für den deklamatorischen Gesang, mithin für den Wagnerschen Stil. Die ganz natürliche Folge war, daß Stritt im ersten Akt der „Walküre" so durchgriff, daß er damit einen außerordentlichen Erfolg erzielte.

Seine Sieglinde war ihm freilich nicht gewachsen. Es ist eine ganz junge Sängerin, Frl. Walter aus Wien, die Tochter

des berühmten Tenoristen und Liedersängers. Sie besitzt eine reizende Erscheinung, ist anmutig mädchenhaft in jeder Bewegung; auch ihre Stimme ist von sympathischem Klange, weich, hell, aber nicht besonders groß und wenig geeignet für den Ausdruck tieferer Leidenschaft. Sie ist eine durch und durch lyrische Sängerin; das kann aber für die Sieglinde im ersten Akt und noch weniger im zweiten nicht ausreichen. Frl. Walter leistete ihr möglichstes, für die Sieglinde freilich noch nicht genügendes. Indessen erfreut sie sich in Frankfurt a. M. vieler Sympathien und hatte auch an dem großen Erfolg dieses Abends immerhin ihren Anteil. Ihre Freia (im „Rheingold") war recht gut gelungen. Hierzu reicht ihre Begabung vollkommen aus, und ihre Erscheinung war durchaus die der Göttin der Jugend „Freia, die Holde".

In Frau Moran-Olden besitzt die Frankfurter Bühne eine sehr bedeutende Kraft. Ihr Material ist voll, kräftig und warm zugleich; sie zeigt besondere Begabung für den hohen tragischen Stil und für leidenschaftlichen Accent. Im „Rheingold" gab sie die Fricka, und ich habe diese Partie noch nicht vollkommener gesehen. Leider konnte sie in der „Walküre" die Fricka nicht auch geben, weil sie hier als Brünnhilde nicht zu entbehren war. Fricka gab hier Frau Prell (die Erda und Floßhilde im „Rheingold", die Schwertleite in der „Walküre"); ihre Leistungen waren befriedigend, wenn auch nicht besonders hervorragend. Die Stimme ist schön, der Vortrag aber noch nicht belebt, die Auffassung noch nicht vertieft genug. Hätte Frau Moran-Olden die Fricka auch in der „Walküre" singen können, so hätte sie diese Partie im zweiten Akt zu großer Geltung gebracht. — Doch müssen wir uns sehr damit einverstanden erklären, daß Frau Moran-Olden die weit wichtigere Partie der Brünnhilde übernommen hatte, die sie in gesanglicher wie dramatischer Beziehung mit ihren ausgezeichneten Mitteln ganz vortrefflich interpretierte.

Ein vorzüglicher Alberich war Hr. Feßler (früher in Koburg), ein warm empfindender, dramatisch geschulter Sänger, dessen Stimme sehr ausdrucksfähig, dessen Auffassung und Darstellung sehr lebendig ist. Eine seiner hervorragendsten Leistungen soll der Fliegende Holländer sein. Ich habe ihn leider darin nicht gehört, sondern (gleichfalls leider) seinen Kollegen Beck, dessen größtes Verdienst das zu sein scheint, der Sohn eines

berühmten Vaters zu sein. Wenigstens kann ich versichern, nirgends einen langweiligeren Holländer gesehen und einen ausdrucksloseren Gesang gehört zu haben, als von Hrn. Beck, der lediglich bestrebt ist, mit seinem großen „Material" zu wirken, das allerdings schön, aber ungebildet ist. — Hr. Feßler hat sich als Alberich so ausgezeichnet, daß er im „Rheingold" die erste Stelle errang. Sein Fluch in der vierten Szene war der Glanzpunkt.

Ferner ist Hr. Niering mit Auszeichnung zu nennen, der den Hunding sang. Er gab bekanntlich diese Rolle auch in Bayreuth, hat also selbstverständlich die erste Anwartschaft auf eine stilvolle Interpretation derselben. Im Rheingold sang er den Fafner, gleichfalls durchaus befriedigend. — Hr. Baumann konnte als Wotan genügen. Dieser junge Sänger gab sich offenbar viel Mühe, seiner schwierigen Aufgabe gerecht zu werden, die selbst ein Betz nicht ganz lösen konnte. Ich kenne keinen besseren Wotan, als Schelper in Leipzig. Hrn. Baumann fehlte die erhabene Ruhe, das tragische Pathos für den Wotan. Gesanglich leistet er recht Gutes. — Eine vortreffliche Sängerin besitzt Frankfurt a. M. ferner in Frl. Epstein, welche die zweite Rheintochter (Wellgunde) und die erste Walküre (Helmwige) sang. Frl. Epstein ist eine Koloratursängerin von hervorragender Begabung und mit sehr schönem Material. — Da auch die erste Rheintochter (Woglinde) durch Frl. Ruzicka (Waltraute in der „Walküre") gut besetzt war, so klang das bezaubernde Terzett der Rheintöchter sowohl in der ersten als in der vierten Szene des „Rheingold" sehr schön. — Hr. E. Müller sang den Loge. Er scheint in Frankfurt beliebt zu sein; ich habe jedoch keine Gelegenheit gehabt, seine hervorragenden Qualitäten näher kennen zu lernen. Wer als Loge in der ersten Szene keinen Applaus erhält, ist jedenfalls hier nicht auf der Höhe der Situation. — Hr. Eisenbach gab den Mime mit übertriebener Komik. Im „Siegfried" würde er in dieser Rolle nicht am Platze sein; für das „Rheingold" konnte er genügen. — Das Walküren-Oktett war sehr gut besetzt, trefflich einstudiert und klang so rein, ging so sicher, wie es nur bei hervorragenden Opernbühnen möglich ist.

Daß bei solchen musikalischen Leistungen das Szenische nicht minder sorgfältig behandelt worden war, ist fast selbstverständlich.

zeichnet sich doch das neue Frankfurter Opernhaus ohnedies durch brillante Ausstattung, durch Reichtum der Kostüme und Schönheit der Dekorationen aus. „Rienzi" wird hier mit einem Luxus gegeben, wie jetzt vielleicht nirgends sonst. — Bei den „Nibelungen" sind dem Theatermaler insofern ziemlich enge Schranken gesetzt, als er eigentlich nur die Aufgabe haben kann, die Bayreuther Muster zu kopieren. Es geschieht dies auch allenthalben, mit nicht wesentlichen Variationen. Die dekorative Ausstattung, sowie die Maschinen der Frankfurter Inszenierung sind von dem Atelier des Hrn. Lüttkemeyer in Koburg für ein kontraktlich bestimmtes Aversum komplett geliefert worden. Diese Methode der Einrichtung ist sehr empfehlenswert; die betreffende Theaterunternehmung kann ihre Kosten im voraus genau berechnen und ist sicher, alles in normaler Weise, nach dem Bayreuther Muster, zu erhalten.

Der schwächste Punkt bei allen „Rheingold"-Aufführungen wird immer der Regenbogen bleiben — hier ist noch ein Problem zu lösen. In Frankfurt hat man ihn sehr hoch und weit gewölbt — an sich naturgemäßer und schöner, als die kurze, halbseitige, mehr brückenartige Bogenspannung anderwärts. Aber bei so großer Höhe ist die Solidität schwerer herzustellen, wenn der Bau nicht gar zu auffällig in das Gegenteil eines Regenbogens umschlagen soll; auch die genügende Beleuchtung ist schwer zu erzielen und ließ in Frankfurt zu wünschen übrig. Die Regie hatte das Auskunftsmittel ergriffen, Kinder (im getreu kopierten Kostüm der Götter) den Regenbogen beschreiten zu lassen. Da aber der Tausch der Personen sofort auffällt, ist er nicht gutzuheißen.

In welchem „Stil" Walhall gebaut werden soll, darüber wird auch fortwährend gestritten. In Frankfurt ist die Bauart zu modern, eine Art von altgotischer. Ich glaube, je „riesenhafter", derber und massiger der Stil, desto richtiger. Schön, edel, erhaben könnte er dann freilich nicht sein. Das eigentliche Ideal scheint mir noch nicht gefunden.

Im übrigen wäre nichts auszusetzen, als die (leider auch in Leipzig) übliche Einrichtung, das „Rheingold" in zwei Abteilungen zu geben und nach der zweiten Szene eine viertelstündige Pause zu machen. Die Bedeutung und Wirkung des Orchesterzwischenspiels, als Überleitung von der zweiten zur dritten

Szene, geht dadurch ganz verloren, wie ich mich jetzt wieder überzeugt habe. Dem Orchester ist ja eine Pause in einer Arbeit von 2 Stunden 20 Minuten gewiß zu gönnen; aber ich glaube nicht, daß dies der Grund der Pause ist, sondern die Schwierigkeit der Wandeldekoration, die man vermeiden will, die deshalb auch zwischen der dritten und vierten Szene wegfällt: ein abermaliger Verlust für die musikalisch so eng mit den szenischen Vorgängen verknüpfte Verwandlung.

Das übermäßige Geräusch der Dämpfe, das die Musik noch vollends stört, wenn nicht unhörbar macht, könnte leicht vermieden werden. Es kommt nur daher, daß man den Dampfkessel zu früh heizt und die Dämpfe zu hoch spannt, so daß sie beim Öffnen des Ventils wie aus einem Lokomotivkessel herausschießen. Die Dämpfe brauchten kaum eine halbe Atmosphäre Überdruck zu haben, Spannung genug, um zu entweichen, ohne zu stören.

Hundings Hütte war zweckmäßiger disponiert, als ich sie bisher gesehen. Der Vorratsspeicher mit dem Metgefäß ꝛc. ist auf der linken Seite, gegenüber dem Herd, neben der Schlafkammerthür. Dadurch bewegt sich das Spiel zwischen Siegmund und Sieglinde nicht nach dem Hintergrunde, sondern diagonal über die Bühne. — Die Mondbeleuchtung der Landschaft beim Frühlingslied war sehr malerisch. Bei dem Fallen eines Vorhanges (anscheinend durch einen, durch die aufgesprungene Thür erzeugten Luftzug) enthüllt sich eine Galerie, durch die man frei in den Wald hinausblickt.

Über „Grane“ wäre eine allgemeine Bemerkung zu machen, die auch für andere Bühnen Geltung hat. R. Wagner hat vorgeschrieben, daß Brünnhilde, beim Abgang der Fricka, ihr Roß am Zügel den Felsgang herabgeleitet, und daß sie später, bei der Todesverkündung, ihr Roß am Zaume haltend aus der Höhle tritt. — Hat man hierzu ein so gut dressiertes und frommes Pferd wie in Bayreuth und München, so bietet die Vorführung natürlich keine Schwierigkeiten. Ist aber das Pferd ängstlich oder steht nicht ganz ruhig, so lasse man es lieber fort. Sein Erscheinen auf der Bühne hat keinen anderen Zweck, als das Bild der Walküre zu vervollständigen, es malerischer zu machen; namentlich wenn die Vorschrift des Dichter-Komponisten ausgeführt werden kann: „Brünnhilde trägt Schild und Speer in der einen

Hand, lehnt sich mit der anderen an den Hals des Rosses und betrachtet so, in ernstem Schweigen, eine Zeitlang Siegmund". Wenn aber das Roß nicht ruhig hält, ist dieses Bild zu stellen nicht möglich; Brünnhilde hat gewöhnlich ihre Aufmerksamkeit darauf zu richten, daß ihr Roß auf der Bühne überhaupt nur still steht. So war Frau Moran-Olden in Frankfurt gezwungen, ihr Pferd nur halb aus der Höhle herausschauen zu lassen, was einen mehr komischen, als ernsten Eindruck machte; sie mußte es sehr fest am Zaume fassen, damit es überhaupt standhielt; ihre Entfernung von Siegmund war zu groß, da sie gezwungen wurde, dicht an der Kulisse zu bleiben — und die Folge davon war, daß die erhabene Ruhe, der tiefe Ernst dieser großartigen Szene verloren ging. Diesem Verluste gegenüber ist der Gewinn des Rosses ein unverhältnismäßig zu teuer erkaufter; denn nicht nur, daß das Pferd die szenischen und malerischen Anforderungen nicht erfüllt, sondern es stört auch noch die Stimmung. Wie sehr sich hier die Extreme berühren können, zeigen die wohlfeilen Witze Paul Lindaus über das Hottohohpferdchen. Bei der Todesverkündung der Walküre, einer Szene, deren Erhabenheit an die schönsten der griechischen Klassiker erinnert, faule Berliner Witze machen zu können — verrät eine beneidenswerte Bildung! — — Man sollte aber den großen Kindern (wenn sie nur so harmlos, wie die Kinder wären), die darüber lachen können, wenn ein Pferd stolpert oder mit dem Kopfe schüttelt, lieber gar keine Gelegenheit geben, ihren Witz glänzen zu lassen!

Die Erscheinung der Walküren in den Gewitterwolken, die am Brünnhilden-Stein vorüber jagen, ist auch noch ein nicht völlig gelöstes Problem. Jede Bühne sucht sich anders zu helfen, da nicht zu leugnen ist, daß auch in Bayreuth der Erfolg des dortigen Arrangements noch nicht der gewünschte war. Nebelbilder oder Transparente haben den Nachteil, daß sie entweder ruckweise vorbeiziehen oder zu schattenhaft erscheinen, jedenfalls aber immer den Eindruck von Bildern, nicht von Gestalten machen. Das Münchener Arrangement, daß gewandte Reiter auf wirklichen Pferden rasch vorüber jagen — wobei natürlich alles auf die Unhörbarkeit der Pferdetritte, auf die Gewandtheit des Reiters und die Präzision der Beleuchtung durch den Blitz ankommt — scheint mir das allerbeste. Freilich kann man es nur da anwenden, wo ein königlicher Marstall mit seinem Stallmeister zur

Verfügung steht. In Frankfurt a. M. hilft man sich nicht ungeschickt mit gemalten, praktikabeln (hölzernen) Pferden, auf denen wirkliche Reiter sitzen, (also so, wie im „Don Juan" der Komtur). Bei sehr rasch wieder verschwindender elektrischer Beleuchtung fällt die Unbeweglichkeit der Pferde wenig auf, und das Ganze macht jedenfalls eine bessere Wirkung, als z. B. die Laterna magika-Bilder in Mannheim.

Der Kampf zwischen Hunding und Siegmund, und das Dazwischentreten Wotans und Brünnhildens auf der Höhe des Bergjochs (Schluß des zweiten Aktes) kam in Frankfurt a. M. nicht deutlich genug zum Verständnis. Es lag dies an der mangelnden Beleuchtung. Solche Versäumnisse sind leicht zu verbessern; ihr Mangel verdirbt aber mehr von der Wirkung, als man glaubt.

Damit dürfte ich so ziemlich alles erwähnt haben, was mir aufgefallen, — es ist wenig genug. Bei den folgenden Vorstellungen sind diese Dinge vielleicht schon verbessert worden.

Man gibt in Frankfurt a. M. jede Woche mindestens einmal die beiden Abende, mit stets gleichbleibendem Erfolge. — Das ist wohl die beste Kritik!

Das „Siegfried-Idyll“.

(1877.)

Bei seiner Anwesenheit am Hofe zu Meiningen hat Richard Wagner dort eine Manuskript-Komposition „Siegfried-Idyll“ aufgeführt, welche von den Zeitungen teils als neu, teils als unbekannt bezeichnet wurde. Letzteres hat im allgemeinen seine Richtigkeit, da dieses Idyll allerdings nur von verhältnismäßig wenigen Auserwählten erst gehört worden ist; neu kann man aber die Komposition insofern nicht nennen, als sie immerhin schon sieben Jahre zählt. Sie stammt aus dem Jahre 1870 — der Zeit der Vollendung der „Siegfried“-Partitur — und wurde am Geburtstage von Frau Cosima Wagner, der die Partitur gewidmet ist, in Triebschen zum ersten Male aufgeführt.

Das reizende Werk, ein echtes musikalisches Idyll, von unendlich zarter Empfindung und einem entzückend warmen Kolorit, gehört recht eigentlich zur „Hausmusik“ des Meisters und war nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Wir kennen bis jetzt nur zwei Aufführungen dieser Idylle außerhalb der Wagnerschen Häuslichkeit — in Mannheim, bei der ersten Anwesenheit Wagners (im Dezember 1871), und jetzt in Meiningen. Für kleines Orchester konzipiert (außer dem Streichquartett und den Holzbläsern nur noch mit 1 Trompete und 2 Hörnern besetzt), ist das Tonbild nicht etwa eine ergänzende Episode zu dem

Siegfried des „Nibelungenringes", sondern schildert das sonnig-heitere Kinderleben des kleinen Siegfried — Richard Wagners Sohn — in den idyllischen Tagen des Triebschener Stilllebens. Mit der wunderbaren Prägnanz, mit welcher der Meister sofort die von ihm intentionierte Stimmung hervor zu zaubern weiß, versetzt er uns hier auf die, von den smaragdgrünen Fluten des Vierwaldstätter Sees umspülte Halbinsel, auf welcher die epheu-umrankte Villa Trieschen zwischen dichten Baumwipfeln hinüberblickt nach dem malerischen Luzern, nach dem stolzen Pilatus, dem Rigi und dem Bürgenstock. Die Sonnenstrahlen blitzen auf den Wellen des lächelnden Sees, und mit der süßen Ruhe in der herrlichen Natur harmoniert das heitere Lächeln des spielenden, glücklichen Kindes, dem sein großer Vater das erste Wiegenlied singt.

Wir wüßten diesem zarten Instrumentalbilde des Meisters kein anderes zu vergleichen; am meisten Verwandtschaft zeigt es noch mit dem „Waldweben" im zweiten Akt des „Siegfried", aus welchem auch verschiedene Motive — wie die Vogelstimme und Siegfrieds Horn-Fanfare — eingewebt sind. Wer es gehört hat, ist entzückt davon; wer aber die Stätte gesehen hat, wo es geschaffen wurde, dem ist es noch mehr ans Herz gewachsen, denn es ruft ihm die schönen Stunden zurück, die er an jenem gesegneten Orte verlebte, wo der „Siegfried" und die „Götterdämmerung" ihrer Vollendung entgegenreiften.

Frau Cosima Wagner wurde mit der ersten Aufführung des „Siegfried-Idyll" vollkommen überrascht. Richard Wagner hatte Musiker von Zürich dazu eingeladen; das kleine Orchester, durch einige Luzerner Kräfte unterstützt, wurde in aller Stille von Hans Richter in Luzern eingeübt — Richter übernahm bei der vom Meister selbst dirigierten Aufführung die Trompetenstimme — und am Morgen des Geburtstages stellte sich das Orchester auf der Treppe der Triebschener Villa, wie zu einem Morgenständchen, auf. Die Kinder Richard Wagners nannten daher in ihrer naiv-prägnanten Ausdrucksweise dieses reizende Idyll die „Treppenmusik", ein Beiname, mit welchem — analog der Wasser- und Feuermusik von Händel — diese Komposition wohl auch jetzt noch im engeren Kreise scherzweise bezeichnet wird.

Es gilt als ein Beweis von besonderer Gunst, wenn Richard Wagner dieses Werk vor Freunden zur Aufführung bringt — auch der Einblick in die Partitur wurde bisher nur wenigen ge-

stattet. Vielleicht kommt aber bald die Zeit, wo es auch weiteren Kreisen zugänglich werden kann.*)

---

*) Ist nunmehr geschehen. 1878 wurde die Partitur, mit Erlaubnis der Besitzerin, Frau Cosima, von Schott herausgegeben.

Sie enthält folgende Widmung des Meisters an seine Gattin:

Es war dein opfermutig hehrer Wille,
Der meinem Werk die Werdestätte fand,
Von dir geweiht zu weltentrückter Stille,
Wo nun es wuchs und kräftig uns erstand,
Die Heldenwelt uns zaubernd zum Idylle,
Uraltes Fern zu trautem Heimatland.
Erscholl ein Ruf da froh in meinen Weisen:
„Ein Sohn ist da!“ — Der mußte Siegfried heißen.

Für ihn und dich durft' ich in Tönen danken, —
Wie gäb' es Liebesthaten hold'ren Lohn?
Sie hegten wir in unsres Heimes Schranken,
Die stille Freude, die hier ward zum Ton.
Die sich uns treu erwiesen ohne Wanken,
So Siegfried hold, wie freundlich unserm Sohn,
Mit deiner Huld sei ihnen jetzt erschlossen,
Was sonst als tönend Glück wir still genossen.

Programm zum „Kaiser-Marsch."

(Zur Tonkünstler-Versammlung in Baden-Baden.)

(1880.)

„Bei der Rückkehr unseres siegreichen Heeres schlug ich in „Berlin unter der Hand ein Musikstück vor, welches den Einzug „der Truppen begleiten, und in welches schließlich, etwa beim „Defilieren vor dem siegreichen Monarchen, die im „preußischen Heer so gut gepflegten Sängerkorps mit einem „volkstümlichen Gesange einfallen sollten. Allein dies hätte „bedenkliche Änderungen in den längst voraus getroffenen Dis- „positionen veranlaßt und mein Vorschlag ward mir abgeraten. — „Meinen Kaisermarsch richtete ich für den Konzert- „saal ein: dorthin möge er nun passen, so gut er kann." —

Durch diese Andeutungen Richard Wagners haben wir dankenswerte Fingerzeige erhalten, die uns auf das bestimmteste angeben, welcher Gedankengang den Dichter-Komponisten bei der Schöpfung seines Kaisermarsches leitete. Er bietet uns ein großes Volksbild im künstlerischen Rahmen der freien Marschform.

Der Kaiser-Marsch gibt die musikalische Schilderung der Siegesfeier in Berlin, des imposanten Heereszuges durch die Via triumphalis. Die volkstümliche wie die kriegerische Seite dieses einzigen Festes gelangen hier zum künstlerischen Ausdruck.

Wir gewahren zunächst das Drängen und Wogen der freudig erregten Massen. Fernes Glockengeläute begrüßt den herannahenden Heereszug. Die Empfindungen des Stolzes auf die tapferen Söhne des Vaterlandes mischen sich mit den Erinnerungen an die blutigen Kämpfe und an überstandene bange Tage der Besorgnis. Der Dank gegen den höchsten Lenker der Geschicke, der Preis Gottes, der „Ein' feste Burg", allein den Sieg verliehen, erfüllet aller Herzen. Beim Anmarsch des mit Siegeskränzen geschmückten Heeres bricht das Volk in lauten Jubel aus. Der aus der Ferne herübertönende Ruf: „Heil Kaiser Wilhelm!" verkündet uns das Herannahen des höchsten Kriegsherrn. Immer lauter und stürmischer werden diese Rufe, von Luthers Choral noch übertönt.

Da erscheint endlich der lorbeerbekränzte Heldenkaiser selbst, und das ganze deutsche Volk gibt seinen Empfindungen einmütigen Ausdruck, indem es Ihn mit dem Jubelsange begrüßt:

Heil, Heil dem Kaiser!
König Wilhelm!
Aller Deutschen
Hort und Freiheitswehr!
Höchste der Kronen,
Wie ziert dein Haupt sie hehr!
Ruhmreich gewonnen
Soll Frieden dir lohnen!
Der neuergrünten Eiche gleich
Erstand durch dich das Deutsche Reich:
Heil seinen Ahnen,
Seinen Fahnen,
Die dich führten, die wir trugen,
Als mit dir den Feind wir schlugen!
Feind zum Trutz,
Freund zum Schutz,
Allem Volk
Das Deutsche Reich
Zu Heil und Nutz!

Orchester-Vorspiel zu „Die Meistersinger von Nürnberg."

(Zur Tonkünstler-Versammlung in Zürich.)

(1882.)

Die Meistersinger ziehen in festlichem Gepränge am Johannistage vor dem Volke von Nürnberg auf. Sie tragen in Prozession die „leges tabulaturae", diese noch immer bewahrten altertümlichen Gesetze einer poetischen Form, deren Inhalt längst verschwunden war.

Dem hochgetragenen Banner mit dem Bildnis des harfenspielenden Königs David folgt die einzig wahrhaft volkstümliche Gestalt des Hans Sachs. Seine eignen Lieder schallen ihm aus dem Munde des Volkes als Begrüßung entgegen.

Mitten aus dem Volke vernehmen wir aber den Seufzer der Liebe; er gilt dem schönen Töchterlein eines der Meister, das, zum Preisgewinn im Wettsingen bestimmt, festlich geschmückt, aber bang' und sehnsüchtig seine Blicke nach dem Geliebten aussendet, der wohl Dichter, nicht aber Meistersinger ist. Dieser bricht sich Bahn durch das Volk; seine Blicke, seine Stimme verkünden der Ersehnten das alte Liebeslied der ewig neuen Jugend.

Eifrige Lehrbuben der Meistersinger fahren mit kindischer Gelehrtthuerei vorlaut dazwischen und stören die Herzenser-

gießungen; das Volk mischt sich hinein: es entsteht allgemeines Gedräng' und Gewirr.

Da springt **Hans Sachs**, der den Liebesgesang sinnig vernommen hat, dazwischen, erfaßt hilfreich den Sänger, und zwischen sich und der Geliebten gibt er ihm den Ehrenplatz an der Spitze des Festzuges der Meister.

Laut begrüßt sie das Volk; — das Liebeslied tönt zu den Meisterweisen: **Pedanterie und Poesie sind versöhnt.** — Und Hans Sachs ruft seinem Volke zu:

„Ehrt eure deutschen Meister,
Dann bannt ihr gute Geister!
Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst:
Zerging in Dunst
Das heil'ge röm'sche Reich,
Uns bliebe gleich
Die heil'ge deutsche Kunst!"

Und

Heil, Heil Hans Sachs!
Heil Nürnbergs teurem Sachs!"

erschallt es jubelnd von den Meistersingern, wie von dem Volk.

Parsifal.

Bayreuther Briefe.

An E. W. Fritzsch, Redakteur des Musikalischen Wochenblatts.

(1882.)

I.

Als wir uns in Bayreuth vor dem Festtheater begrüßten, forderten Sie mich freundlichst auf, Ihnen meine Eindrücke über das Erlebte zur Veröffentlichung in Ihrem Blatte mitzuteilen. Ich hätte es vermutlich auch ohne Ihre Aufforderung gethan — denn wem das Herz voll ist, dem geht der Mund über — und mein Herz ist übervoll.

Aber Heinrich Porges — denn daß dieser der Verfasser, ist kein Geheimnis — hat schon in einer Reihe von Briefen eingehend über den Verlauf und den Eindruck der Proben zum „Parsifal" von Akt zu Akt, ja von Szene zu Szene getreulich und kenntnisreich berichtet. Dr. Kretzschmar hat sodann in einer kurzen, aber klaren und übersichtlichen Analyse den musikalischen Grundbau treffend skizziert. Wollte man weiter gehen, als er gethan, so müßte man ein Buch schreiben, denn der Reichtum an Details ist ja ein unerschöpflicher. Sodann hat Dr. Kretzschmar

auch ausführlich über die zwei ersten Patronats-Aufführungen referiert.

Was bleibt mir also noch übrig? — Soll ich sein Urteil ergänzen, nach meiner Auffassung etwa modifizieren, oder in die allenfalls noch vorhandenen Lücken einspringen? Eine undankbare Aufgabe, die in jedem Falle nur Fragmentarisches liefern und niemand — mich selbst am allerwenigsten — befriedigen könnte.

Es bleibt nur noch zweierlei zu thun: der „Aufwasch“ unter den „Kritikern“ — bekanntlich eine sehr unfruchtbare, unsaubere und zugleich endlose Arbeit, die man jedoch nicht ganz umgehen kann, weil das Schweigen für Schwäche oder Zugeständnis gehalten werden könnte, — und die Fixierung des persönlichen Eindrucks, der, je nach der Individualität, trotz der Allgemeinheit der Wirkung im großen und ganzen, doch ein verschiedener sein kann; ein wie sehr verschiedener, sagen uns gerade die Kritiker, deren Verhalten, diesem Werke gegenüber, eine gewisse Ähnlichkeit mit dem des Parsifal im ersten Akte zeigt, nur daß sie keine „reinen“, sondern zuweilen recht unreine Thoren sind, die auch durch Mitfühlen nicht wissend werden können, weil sie eben — nicht fühlen. Wie Parsifal dem Liebesmahle, schauen sie dem Weihfestspiele verständnislos zu; man möchte Gurnemanz sein, um ihnen die Thür weisen zu können mit seinen Worten:

„Weißt du, was du sahst? . . . . .
Suche dir, Gänser, die Gans!“

Immer und immer wieder muß man daran erinnern, wozu das Festtheater in Bayreuth errichtet wurde und weshalb wir dorthin pilgern. Es scheint dies für viele unendlich schwer zu begreifen und ist doch so unendlich einfach. Wer Richard Wagners Schriften auch nur oberflächlich kennt, weiß, was er von unserer heutigen Opernwirtschaft hält, wie er unser ganzes Theaterunwesen mit Recht verurteilt. Wer aber jetzt in Bayreuth gewesen, wer „Parsifal“ gesehen hat und wem dies noch immer nicht klar geworden, dem ist allerdings nicht zu helfen.

Kann es denn einen größeren Gegensatz geben, als dieses Weihefestspiel und unsere moderne Oper, die jetzt wieder so flott im französischen Fahrwasser fährt, daß „Carmen“ die Heldin des

Tages geworden? Ist es denn denkbar, daß auf derselben Bühne, vor demselben Publikum heute der „Prophet“ und morgen „Parsifal“ gegeben, verstanden, genossen werden kann?

Man erwidert darauf: Bei dem „Nibelungenring“ sei dasselbe behauptet worden, und der „Nibelungenring“ werde doch jetzt allerorten gegeben. — Ja, leider! Aber wer ist schuld daran? Die große Majorität des deutschen Volkes, welches die einzig hohen, idealen Ziele, die Richard Wagner sich gesteckt und die er auch erreicht, nicht begriffen hat; welches seinem Rufe nicht folgte und ihn dadurch zwang, seine Ziele weniger hoch zu errichten, damit sie der Menge erreichbar würden. — Was wäre denn die Folge gewesen, wenn Richard Wagner die „Nibelungen“ nicht frei gegeben hätte? Da die Kosten für die jährlichen Bayreuther Aufführungen nicht aufzubringen waren — aber wiederum nur deshalb, weil die Patrone glaubten, mit der Förderung der ersten Festspiele für immer genug gethan zu haben —, so wären die „Nibelungen“ auf Jahre hinaus verschwunden, und die Gegner hätten recht behalten mit ihrer Behauptung, daß dieses nationale Riesenwerk überhaupt nicht zu halten sei.

Diese Freude ist ihnen allerdings gründlich verdorben worden. Die „Nibelungen“ gehen jetzt in alle Welt und machen eine Propaganda für ihren Schöpfer, die alle Voraussicht übertrifft; sie machen sie, trotz vieler Mängel, teils szenischer, teils instrumentaler, solistischer oder Direktionsmängel, die alle vermieden worden wären, wenn man Bayreuth hätte festhalten können. Was an normaler, stilvoller Darstellung verloren ging, wurde an Popularität gewonnen — ein seltsames Rechenexempel, das den Meister dahin brachte, sich um die Korrektheit der auswärtigen Aufführungen seiner Werke überhaupt gar nicht mehr zu kümmern.

Wer aber nun glaubt, daß es mit „Parsifal“ ebenso gehen werde, der dürfte sich gewaltig irren. Hier stehen wir auf einem ganz anderen Boden. Bei den „Nibelungen“ war es einerseits die absolute Neuheit des Stils, anderseits die kolossale Schwierigkeit der Lösung aller technischen und künstlerischen Aufgaben, welche ihren Schöpfer bestimmen mußte, für dieses einzige Werk eine eigene Geburtsstätte zu errichten, welche zugleich die Pflanzstätte für seine Schule werden sollte. Nachdem aber die 1876er Aufführungen eine ganze Reihe von Dirigenten und ausübenden

Künstlern herangebildet haben, welche des neuen Stiles mächtig geworden sind, und nachdem viele Theater sich für fähig und bereit erklärten, alle technischen Probleme nach dem Muster Bayreuths, beziehungsweise mit seiner Beihilfe, zu lösen, so blieb nur noch das dritte Moment zu erwägen, auf welches der Meister sehr viel, das Publikum aber leider gar kein Gewicht legt — das esoterische Element, welches die Wagnerschen Kunstwerke durchdringt und himmelhoch über die Kulissenwelt erhebt. Das Esoterische tritt nun aber bei „Parsifal" mit so verstärkter Gewalt und selbst dem Laien so klar ersichtlicher Souveränität in den Vordergrund, daß es hier das entscheidende ist.

Die szenischen Schwierigkeiten sind wohl auch hier groß und würden anderwärts nur ausnahmsweise mit gleicher Vollkommenheit gelöst werden; aber sie können es doch werden und sind nicht das wesentlichste. Der Stil ist wohl, wie in jedem Wagnerschen Werke, auch hier wieder ein aus dem Stoffe heraus sich neugestaltender, selbständiger; aber er bietet für die Künstler, welche den Stil der „Nibelungen" sich schon geläufig gemacht haben, keine absolut neuen Probleme. — Das absolut Neue im „Parsifal" ist die hohe religiöse Weihe, der reine christliche Geist, der aus ihm spricht.

Wir sehen im „Parsifal" die vollkommenste Symbolisierung des ewigen Kampfes der Menschheit zwischen dem Guten und Bösen, zwischen der höchsten Reinheit und der größten Verworfenheit, der sinnlichen Natur, dem herzlosesten Egoismus mit der Erhabenheit christlicher Weltentsagung und Menschenliebe. Die Erlösung der Welt ist die des idealen Menschen aus den Fesseln der Niedrigkeit, der Sünde; aber nur der Kampf führt zum Siege, nur in der Versuchung stählt sich die Kraft, erprobt sich die Reinheit. Die Erlösung, auf die wir alle hoffen, kommt nur durch den Glauben an die göttliche Liebe, die für uns in den Tod gegangen ist.

Die höchsten Probleme der christlichen Heilslehre werden uns somit in diesem Bühnenweihfestspiele vor Augen geführt, das höchste Ziel der Kunst, die Befreiung des Geistes vom Irdischen, ist hier nicht allein erstrebt, sondern erreicht. Wer darin eine Profanation des Heiligsten finden möchte, der — war eben nicht selbst in Bayreuth, der hat das Liebesmahl nicht gesehen und nicht gehört, welches die Ritter des Grals feiern; der hat

nicht selbst erlebt, wie die der schwersten Sünde verfallene Kundry, eine fluchbeladene Herodias, zur büßenden Magdalena umgewandelt wird und durch Buße zur Entsündigung gelangt.

Die vollste überzeugende Kraft, das eigentliche transcendentale Element gewinnt diese religiöse Handlung durch die wunderbare Musik, welche das Ganze durchgeistigt. Richard Wagner ist hier wiederum völlig neugestaltend; dem Stoffe entsprechend, durchdringt er diesen musikalisch mit weihevollen religiösen Stimmungen, mit Motiven geistlicher Musik. Diese Hauptthemata treten schon in dem Instrumentalvorspiele auf und schlingen sich in den kunstreichsten Umwandlungen durch das ganze Werk.

Wir wissen ja längst, welch absoluter Souverän Richard Wagner im Schaffen der Stimmungen ist. Er zwingt uns hinein, sei es in Liebesglück oder Todessehnen, in Siegesjubel oder trostlose Verzweiflung — durch alle Skalen menschlichen Empfindens, von den tiefsten Abgründen bis zur seligsten Höhe müssen wir ihm folgen. Dieselbe Macht übt er nun hier auf ethischem Gebiete. Schon die Instrumentaleinleitung entrückt uns in höhere Sphären, wir beten, wir weinen, wir ringen nach Erlösung — und wir werden erlöst. — — —

Und dies alles will man in unsere Theater verpflanzen? Dies alles soll bei dem Geplauder in den Logen, unter dem Kokettieren und Spötteln der modernen Gesellschaft vor sich gehen, die nach dem Diner nichts als eine Zerstreuung im Theater sucht? Mit der gleichen Berechtigung könnte man die Kirche zum Tanzsaale wählen! Dann hätte man allerdings ein Recht, von Profanation zu sprechen! Aber abgeschlossen von der äußeren Welt, in einem nur diesem Zwecke geweihten Kunsttempel, in einer bis ins einzelnste stimmungsvollen, harmonischen Gestaltung, kommt uns gar nicht der Gedanke, daß wir hier ein Schauspiel vor uns haben. Es ist der heilbringende Kultus des Schönen, Erhabenen, Hohen und Heiligen, den wir hier an geweihter Stätte feiern.

„Wenn ihr's nicht fühlt,
Ihr werdet's nicht erjagen!"

Die dramatisch-musikalischen Werke der dritten Periode Richard Wagners haben künstlerisch mit der „Oper" nichts mehr gemein, absolut nichts außer dem vokalen, instrumentalen und

szenischen Material, womit beide aufgebaut werden. Der Architekt baut aber auch mit denselben Materialien Kirchen und Museen, Fabriken und Kasernen: durch den Zweck wird der Stil bestimmt, und durch den Stil der Kunstwert.

Nun würde doch wohl jeder als Dummkopf verlacht werden, der behaupten wollte, der griechische oder römische Baustil sei aus dem Grunde, weil die Kunstwerke der Griechen und Römer unübertroffene klassische Muster seien und bleiben werden, der allein richtige und maßgebende Stil; die byzantinische, die gotische Baukunst oder die Renaissance habe deshalb keine künstlerische Berechtigung! Diese Behauptung kann man, ins Musikalische übersetzt, tagtäglich hören: „Weil Gluck, weil Mozart unübertroffene Klassiker sind, und weil sie sich in der Oper ihren eignen Stil gebildet haben, so muß dieser Stil auch der mustergültige für alle Zeiten bleiben — folglich hat der durchaus neue Stil von Richard Wagner keine künstlerische Berechtigung!" — Ist das vielleicht weniger dumm?...

Um dieser beklagenswerten Begriffskonfusion vorzubeugen, hat Richard Wagner von jeher danach gestrebt, seine Kunstwerke von der modernen Oper auch äußerlich zu trennen, sie deshalb von unseren Theatern möglichst fern zu halten und auf einer hierzu besonders erbauten und eingerichteten Bühne, seinen Intentionen genau entsprechend, zur Aufführung zu bringen. Daß dieses Musterhaus in des Wortes vollkommenster Bedeutung — denn es ist musterhaft in der architektonischen Konstruktion, in der Platzverteilung, in der Akustik, in den szenischen Einrichtungen, in den praktischen Dispositionen — auch als Modell für andere Theaterbauten dienen könnte und sollte, scheint noch niemand eingefallen zu sein, wenigstens gewahren wir nirgends einen entscheidenden Schritt nach dieser Richtung.

Der Grund ist nicht zum geringsten Teile ein sozialer. Wie die Kunst nicht für einzelne privilegierte Stände, sondern für das ganze Volk bestimmt ist, so zeigt auch das Festtheater in Bayreuth nur einerlei Plätze für alle. Hier sitzen im amphitheatralischen Aufbau Vornehme und Geringe, wie der Zufall es mit sich bringt, nebeneinander, wie einst im klassischen Amphitheater zu Olympia. Man hat nicht einmal Gelegenheit, seine Nachbarschaft sich genauer anzusehen; denn während der Aufführung ist das Haus verdunkelt, niemand darf aus- und eingehn, alle sind

schweigsam und ernst, wie in der Kirche. Das ist aber unseren „Oberen Zehntausend" nicht nach ihrem Geschmack. Sie wollen für ihr Geld unter sich sein und auch hier noch mit Auswahl; sie wollen auch gesehen sein, konversieren, kommen und gehen, wann es ihnen beliebt. In Bayreuth können sie das leider nicht für Geld haben; eben deshalb wollen sie sich ihre Logen, ihre Salons, ihre Foyers daheim nicht nehmen lassen.

Da höre ich schon mit dem vollen Brustton sittlicher Entrüstung den Einwurf: „Wie? Die Wagnersche Kunst soll nicht für einzelne Privilegierte, sie soll für alle sein? Und doch macht man den Eintrittspreis so hoch, daß nur der Bemittelte ihn erschwingen kann? Man verlegt die Festspiele an einen Ort, der nur mit bedeutenden Kosten zu erreichen ist?" — Dieser letztere Grund ist wieder so — geistreich, wie möglich. Bayreuth liegt recht eigentlich im Mittelpunkte Deutschlands. Wäre das Festtheater, wie der Meister es wünschte, in München erbaut worden, läge es dann für die Berliner, Hamburger, Kölner, Wiener etwa näher? Und wenn irgend jemand die Kunstausstellung in Wien, die Industrieausstellung in Nürnberg u. s. w. besuchen will — und Tausende thun dies — müssen sie sich nicht auch zur Reise dahin bequemen? — Und was den hohen Preis anbetrifft, so ist er nicht höher, als in Berlin — wenn die Patti singt! Aber wenn wir auch wissen, daß dies kein Volkspreis ist, den jeder zahlen kann — wer ist schuld daran? Wenn Richard Wagners Intentionen im deutschen Volke das Verständnis gefunden hätten, das er hoffte; wenn durch den Patronatverein Kapital genug gesammelt worden wäre, um die Fortdauer der Festspiele dauernd zu sichern, um das Festtheater ausreichend zu dotieren — dann wären gar keine Eintrittspreise mehr notwendig gewesen!

II.

Als am Vorabend des ersten Festspieltages (25. Juli) die Mitwirkenden und Patrone in der Theaterrestauration um den Meister versammelt waren, begrüßte er sie in ersichtlicher Bewegung mit ergreifenden Worten, die ebenso bedeutungsvoll waren durch das, was der Meister über Kunst und Künstler

sagte, als durch das, was er, nur flüchtig andeutend, absichtlich *nicht* ausführte. — Er begann mit einem Rückblick; er erinnerte daran, daß wir vor sechs Jahren hier zuletzt alle um ihn versammelt gewesen seien, daß er auch damals zu seinen Freunden gesprochen habe, — *aber seitdem habe er schweigen gelernt*. All sein Streben und Denken sei seit jenen Tagen darauf gerichtet gewesen, ein neues Werk zu schaffen. Aber die Hoffnungen, die er damals ausgesprochen, haben sich nur teilweise und viel langsamer erfüllt, als er geglaubt, *und auch heute ständen wir noch nicht hier*, wenn nicht der hohe, erhabene Freund, den er nicht zu nennen brauche, ihm, als er fast erlahmen wollte unter der Schwere seiner Aufgabe, ein Vorwärts zugerufen, ein Machtwort gesprochen, und durch seine großmütige Hilfe die Aufführungen ermöglicht hätte, die uns jetzt wieder nach Bayreuth geführt haben.

Nächstdem aber seien es einzig die Künstler, *seine Künstler*, denen er das volle Gelingen seines Werkes verdanke; sie, die mit einer Begeisterung und Hingebung ohnegleichen, vom ersten bis zum letzten, ihre volle Kraft dieser schwierigen Aufgabe widmeten; die ihn verstanden haben und ihm gefolgt sind, wie nur der Künstler den Künstler verstehen könne. Wie dankbar er auch jede ihm von außen gekommene Hilfe anerkenne, so seien doch die Künstler seine eigenste Stütze, seine Freude, sein Stolz. Nur durch sie sei es möglich geworden, eine so große Aufgabe zu bewältigen, welche über das Gewöhnliche hinausrage und über das Gemeine sich erhebe. Nur durch wahre Künstler kann die Kunst erhalten werden. Sie haben es bewiesen, daß er keine Werke schuf, die man nicht verstehen, nicht bewältigen könne, — ihnen vor allen gebühre daher sein erster, sein wärmster Dank! — „Nicht mir, sondern meinen Künstlern jubeln Sie zu" — rief der Meister, als alle Anwesenden sich erhoben, um ihm zuzujubeln ....

War das nicht verständlich genug? Die meisten legten nur auf den zweiten Teil der bedeutungsvollen Rede verdientes Gewicht, — aber der Eingang sagte uns, trotz seiner Kürze, ebenso vieles — was der Meister an diesem Tage nur nicht aussprechen wollte.

Er erinnerte uns an jenes große, vielfach mißverstandene Wort am Schluß der unvergeßlichen „Nibelungen"-Tage: „Sie

haben nun gesehen, was wir können. Wenn Sie wollen, so haben wir eine deutsche Kunst!" — Sie wollten aber nicht, oder vielmehr, sie glaubten, das könne wohl auch ohne sie zustande kommen. Sie gingen nach Hause und warteten ruhig der Dinge, die nun kommen würden. Ein Jahr verging, — keine Hand rührte sich. Da rief der Meister seine Freunde wieder nach Bayreuth, um mit ihnen zu beraten, was nun weiter geschehen sollte. Er legte ihnen den großen Plan vor zu einer Schule, die ihresgleichen nicht gehabt hätte, zu jährlich sich wiederholenden Aufführungen großer Werke, als deren letztes „Parsifal" erscheinen sollte.

Die versammelten Freunde begrüßten den Plan mit Enthusiasmus; sie gründeten den neuen Patronatverein, — der Wille war gut, aber die Kräfte waren zu schwach. Es fehlten nicht allein die Großen, die Einflußreichen, die Besitzenden; es fehlte auch die Masse, auf die man gehofft hatte, als man sehr geringe Jahresbeiträge festsetzte, die jeder erschwingen konnte. Nun wurden wieder neue Pläne entworfen, andere Wege aufgesucht, um die allgemeine Teilnahme zu wecken und größere Mittel herbei zu schaffen, — abermals mit geringem Erfolge. Einzelne gingen wohl mit bestem Beispiele, mit großer Opferwilligkeit voran, — aber die Menge folgte ihnen nicht.

So blieb schließlich nichts anderes übrig, um die Aufführung des „Parsifal", welcher unterdessen geschaffen worden, zu ermöglichen, als auf durchaus neuer Grundlage einen Plan zu entwerfen, wodurch das Publikum zur allgemeinen Teilnahme herangezogen werden könnte: durch öffentliche Aufführungen, die zu mäßigem Eintrittspreise jedermann zugänglich wären. Für das, was hier geleistet wurde, war dieser Eintrittspreis allerdings ein sehr mäßiger. Er hätte nicht ausgereicht, die Kosten zu decken, wieviel weniger den nötigen Fonds zu bilden für die Erhaltung des Festspielhauses und für regelmäßige Fortführung der Festspiele, wenn nicht durch die freiwilligen Beiträge einzelner Patronatmitglieder zunächst eine Summe angesammelt worden wäre, wodurch wenigstens das von den „Nibelungen"-Aufführungen noch übrige, bedeutende Defizit schließlich gedeckt und der vorläufige Angriff des neuen Unternehmens der Parsifal-Aufführungen ermöglicht werden konnte.

Aber der erhabene Freund, der hohe Protektor der Wag-

nerschen Kunst, König Ludwig von Bayern, that auch hier wiederum das beste, er that es mit jener hochherzigen Selbstlosigkeit, die nur ihm eigen. Er stellte alle Kräfte und Mittel seiner Hofoper und Hofkapelle zur Verfügung und verzichtete trotzdem auf das Recht, öffentliche Parsifal-Aufführungen nach seiner Residenz verpflanzt zu sehen.

Das war also die Summe der Teilnahme des deutschen Volkes für seinen größten Künstler und dessen neues gewaltiges Werk! — Hatte da der Meister nicht das vollste Recht, nur seinem königlichen Freunde und seinen Künstlern die wirkungsvolle Förderung seines Werkes zu danken? Das übrige verschwieg er, um nicht klagen und nicht anklagen zu müssen. Aber wir brauchen darüber nicht zu schweigen. Es soll konstatiert werden, was geschehen und was nicht geschehen ist — die Kunstgeschichte wird darüber zu berichten haben.

Die Kunstgeschichte wird aber auch davon zu berichten haben, was alles geschehen ist, um das große Werk zu hemmen, um dem Meister sein Wirken zu erschweren und zu verleiden, und um den trotzdem erzielten großen Erfolg zu verkleinern, ja, zu leugnen. Der Meister hat von jeher gewußt, von welchen Faktoren die öffentliche Meinung über Kunstfragen im allgemeinen und über seine Kunst speziell beherscht wird, er weiß, was er von diesen Geistern zu erwarten hat. Er hat auch nie gezögert, ihnen unverblümt seine Meinung zu sagen, ohne um die ihrige sich zu kümmern.

Sie rächen sich dafür nach ihrer Weise. Sie können

„Im großen nichts verrichten
Und fangen es im kleinen an."

Es ist das ein so jammervolles Kapitel, daß man nur mit Ekel daran rühren kann. Der römische Korrespondent (Mohr) der „Kölner Zeitung" hat darüber ein beherzigenswertes Wort gesprochen. Er hat mit Genugthuung beobachtet — denn er ist ein guter Deutscher —, welch gewaltigen Eindruck „Parsifal" auf Italiener, Franzosen und Engländer gemacht; er sieht dann mit Entrüstung, wie die deutsche Presse sich benimmt, und ruft aus: „Deutschland darf vom Auslande lernen, seine großen Männer zu ehren. Wir laufen Gefahr, vor der Weltgeschichte

als das undankbarste und dünkelhafteste Volk dazustehen."

Das neue Deutschland glaubt freilich, vom Auslande nichts mehr lernen zu können. Das junge Deutschland hält sich für mündig, obgleich es uns scheinen will, als ob es jetzt noch in den Flegeljahren stecke. Der größte Meister unserer Epoche, Richard Wagner, mag sich mit dem größten Staatsmann unserer Zeit, mit Fürst Bismarck, trösten. Das durch diesen erst geschaffene Deutschland — es ist noch so jung, daß es keinen entscheidenden Schritt ohne seine Hilfe thun kann — dankt ihm ebenso, wie es R. Wagner für die Geschenke seines Geistes dankt: durch Verkleinern seiner Verdienste, durch Verbittern seines Lebens, durch altkluges Besserwissen und perfide Verdächtigungen. Jede Reichstagssession kann hierzu die erforderlichen Beispiele liefern, wie jede politische Zeitung (mit wenigen Ausnahmen) in ihrem musikalischen Feuilleton die Höhe der Bildung, des Geschmacks, der Einsicht zeigt, womit die Deutschen ihren größten Künstler „beurteilen". Glücklicherweise bewahrt sich R. Wagner diesen „Urteilen" gegenüber dieselbe klassische „Wurstigkeit", durch die unser großer Reichskanzler sich auszeichnet. Aber dafür wird auch über beide wacker fortgeschimpft. — Das nennt man in Deutschland: „sich die Selbständigkeit seines Urteils wahren", „unbeeinflußt" sein und „objektive Kritik" üben.

Sich von der Größe eines Geistes imponieren, von der Erhabenheit seines Werkes hinreißen zu lassen; empfindungsvoll sich einem Kunstgenusse hingeben, seinem Schöpfer dankbar dafür sein, — das gilt in unserer aufgeklärten Zeit nur noch für Schwäche, und wer sich derselben schuldig macht, gilt für parteiisch.

Wer aber sind denn diese Leute, die sich anmaßen wollen, einen Richard Wagner zu belehren, zu korrigieren? Was haben sie denn geleistet, geschaffen? Was ist denn von ihnen geblieben? —

Wenn eine Spinne ihr Fangnetz an den Apollo von Belvedere heftet, so schadet dies dem Kunstwerke gewiß nichts; aber es ist widerlich, und man fegt die Spinne mit einem Besen weg. Sie gehört in den Stall und nicht in ein Museum. Im Stalle gehen ihr Fliegen genug ins Netz. —

Goethe sagt in seinen Maximen und Reflexionen: „Gegen die Kritik kann man sich weder schützen, noch wehren. Man

muß ihr zum Trotz handeln, und das läßt sie sich nach und nach gefallen." — Goethe hat seinen Pustkuchen gehabt. Weshalb sollte Wagner nicht seinen Hanslick haben? — „Der Appell an die Nachwelt," sagt Goethe an einer anderen Stelle, „entspringt aus dem reinen lebendigen Gefühl, daß es ein Unvergängliches gebe und, wenn auch nicht gleich anerkannt, doch zuletzt aus der Minorität sich der Majorität werde zu erfreuen haben."......

III.

Wohl keine Zeit ist so eifrig und fruchtbar in Errichtung von Denkmälern gewesen, wie die unsere. Kaum ist ein bedeutendes Ereignis vorüber, kaum ist ein berühmter Mann gestorben — in neuester Zeit wartet man auch nicht mehr auf seinen Tod, — so beginnen die Aufrufe, die Sammlungen zu seinem Denkmale. Wann Richard Wagner, dem größten Sohne Leipzigs — denn seine Wirkung ins Allgemeine, sein Einfluß auf seine Zeit ist größer, als die von Leibniz —, in seiner Vaterstadt ein Denkmal errichtet wird, kann man ruhig abwarten. Das geschieht so gewiß, daß darüber gar nicht zu verhandeln nötig ist.

Aber ein Denkmal ist schon errichtet, das uns mehr sagt, als eine eherne Statue, weil nicht nur des Meisters Name, sondern zugleich seine größte künstlerische That damit verbunden ist; weil seine Lehre hier, durch ein Beispiel verkörpert, gleichsam lebendig vor uns steht.

So oft ich Bayreuth mich nähere und aus der Ferne den einfachen und doch so stolzen Bau des Festspielhauses auf dem Hügel vor der Stadt sich erheben sehe, bewegen mich Empfindungen, wie sie der Pilger haben muß, der nach dem Gelobten Lande gezogen ist und nun von ferne die Zinnen der heiligen Stadt erblickt.

Das Bayreuther Festspielhaus erzählt mir in seiner ernsten Einfachheit eine lange Geschichte von Kämpfen und Sorgen, von Thaten und Siegen. Ich schaue im Geiste 30 Jahre zurück und sehe R. Wagner als Flüchtling in der Schweiz. Der Verbannte

dem fast alle Hilfsquellen verschlossen sind, plant ein Werk, dessen Dimensionen so gewaltig sind, wie noch keins geschaffen worden. Er arbeitet jahrelang daran und sucht vergeblich nach Mitteln, es ins Leben rufen zu können. Ihm fehlt nicht weniger als alles dazu: das Haus, die Künstler und vor allem die Mittel. Und dennoch arbeitet er weiter und versucht unablässig, durch Wort und Schrift für sein Werk Freunde zu gewinnen, welche Glauben an seine Mission haben.

Wir wissen ja, daß nach 12 Jahren des Wartens und Suchens der großherzige königliche Helfer plötzlich erschien, und daß der Schauplatz nun von Zürich und Weimar nach München verlegt wurde. Wir wissen auch, daß es allein dem erhabenen Freunde des Meisters zu danken ist, daß der „Nibelungenring" vollendet werden konnte.

Aber das Festspielhaus war damit noch nicht errichtet, und doch hielt der Meister mit der ihm eignen, unbeugsamen Energie an diesem Plane fest. Er hielt so unerschütterlich fest daran, daß er, obgleich die Münchener Hofbühne ihm zur Aufführung seiner Werke nach wie vor zur unbeschränkten Verfügung stand, wiederum nach auswärts sich wandte und suchte, wo er ein Terrain, wo er Mittel fände, um auch diesen seinen Lieblingsplan endlich zu verwirklichen. Das größte Hindernis für dessen Ausführung war, daß die einen die Notwendigkeit, die anderen die Möglichkeit der Errichtung dieses Festspielhauses nicht einsahen.

Hier gebührt den Wagner-Vereinen (Freund Emil Heckel werde als Gründer des ersten nicht vergessen) und dem später daraus sich entwickelnden Patronatverein ein Ehrenplatz. Anfangs klein in der Mitgliederzahl, beschränkt in den Mitteln, bildeten diese Vereine doch den eigentlichen Kern aller weiteren praktischen Bestrebungen. Sie repräsentierten anfänglich allein die Vertreter der Idee, und wurden nach und nach zu einer moralischen Macht, welche trotz aller Hindernisse an das endliche Gelingen glaubte und daran arbeitete, obgleich sie sich bewußt waren, daß sie allein nicht im stande sein konnten, das Werk der Vollendung zuzuführen. Dieses selbstlose, begeisterungsvolle Arbeiten für ein hohes Ziel, das immer noch in weiter Ferne stand, hat viele Ungläubige bekehrt, viele Wankende be-

festigt und der großen Sache immerhin wesentliche Mittel zugeführt.

Der kühne Schritt des Meisters, welcher — nach 20jährigen Kämpfen — den Grundstein zu dem Hause legte, als die Mittel zum Aufbau noch lange nicht beisammen waren, und damit kund gab, daß er nicht mehr zurückweiche, komme es, wie es wolle, brachte erst die Frage nach der Möglichkeit zur vollen Lösung. Nun ging es unaufhaltsam vorwärts, — die Stadt Bayreuth und vor allem der weitblickende Vorsitzende des Verwaltungsrates, Friedrich Feustel, hat dafür vieles gethan, — und vier Jahre später wurde das Festspielhaus mit den „Nibelungen" eingeweiht.

So steht es vor uns als ein wahrhaftes Siegesdenkmal: ein Monument des gewaltig schaffenden Geistes, des unerschütterlichen Glaubens an die Mission der Kunst; des Sieges über Vorurteil und Engherzigkeit, über Philistertum und Mißgunst. Und wenn es auch einst wieder verlassen werden sollte: die Idee bleibt, und die Werke bleiben auch. Sie wirken fort, trotz alledem!

IV.

Wenn die Fanfaren uns verkünden, daß das Festspiel seinen Anfang nimmt, und wenn wir nun in das Haus — stets in gehobener Stimmung und mit begreiflicher Spannung — eintreten, so sagt uns der Stil des Baues, die Anordnung des Amphitheaters, das mystische Halbdunkel des weiten, einheitlichen Zuschauerraums, das unsichtbare Orchester — kurz alles sagt uns, daß wir hier nicht nur Außergewöhnlichem, sondern Außerordentlichem gegenüber stehen. Die volle künstlerische Einheit, das harmonische Zusammenwirken aller Faktoren, welches Richard Wagner für die Ausführung seiner Kunstwerke fordert, findet sich hier in dem, seinen Werken geweihten Kunsttempel deutlich ausgeprägt.

Nun erschallt durch den noch dunkler gewordenen, weiten Raum das Klopfen des unsichtbaren Dirigentenstabes — die Eingangsthüren werden geschlossen — lautlose Stille herrscht: der Meister verlangt das Wort, er will durch seine Töne zu uns

sprechen. — Wer den Klang dieses unsichtbaren Orchesters noch nicht gehört, dem kann man keinen Begriff von seiner wunderbaren Wirkung geben. Man hat ähnliches nie zuvor gehört und wird es auch nirgends anders hören. Das ist der von der Materie völlig losgelöste, ideale, vergeistigte Ton; das ist der reine Musikäther, auf dessen Wogen wir uns wiegen, der uns emporträgt und der Erde entrückt. Dieses Verschmelzen aller Tonkörper in ein untrennbares Ganze ist einzig in seiner Art. Wir unterscheiden nicht die einzelnen Instrumente, aus denen die Tonfarben gemischt sind; wir denken gar nicht mehr daran, durch welche Mittel die Wirkungen erzielt werden — wir geben uns dieser Wirkung selbst unmittelbar hin: es ist die absolute Musik.

Sechs Jahre lang hatte ich diese überirdische Klangwirkung nicht mehr gehört — sie war mir wieder völlig neu geworden und nahm mich von den ersten Takten an wieder vollständig gefangen. Um diesen wunderbaren Effekt zu erzielen, müssen viele Faktoren zusammen wirken, die sich eben nur in Bayreuth vereinigt finden. Es ist nicht die Vertiefung des Orchesterbaues, nicht seine Überdachung allein; es ist auch die stufenweise Anordnung der klangverwandten Instrumente in fünf, die ganze Breite des Hauses durchziehenden Parallelen. Während es in anderen Orchestern noch immer gebräuchlich ist, die verschiedenen Arten der Tonwerkzeuge gruppenweise zusammen zu stellen, so daß das Streichorchester in der Mitte, die Holzbläser auf einem Flügel, das Blech auf dem anderen beisammen sitzt, löst Wagner umgekehrt diese Gruppen in parallele Linien auf, und zwar so, daß die schwächer tönenden Instrumente dem Hörer zunächst, die am stärksten tönenden von ihm am weitesten entfernt liegen. Die uns zunächst und zugleich am höchsten befindliche Linie bilden die Violinen, die entfernteste und tiefste das stärkste Blech mit den Kontratönen, und die Schlaginstrumente. Eine ideale Linie, welche man sich vom Ohr j e d e s Hörers nach der Bühne hin gezogen denkt, schneidet somit alle fünf Parallelen der Instrumentalgruppen; jeder Hörer erhält also die gleiche Tonmischung, er mag sitzen, wo er will. Dabei sind die Schallwände, welche die T o t a l i t ä t des Orchesterklanges reflektieren und in dem Hause verteilen, so meisterlich angebracht, daß man sich keine Rechenschaft davon geben kann, w o h e r der Klang eigentlich

kommt, ob von rechts oder links, von oben oder unten. Wenn die Blechinstrumente in der wunderbaren Instrumentaleinleitung zum ersten Male allein auftreten, glauben wir, dieser unbeschreiblich weiche, harmonische Klang komme aus der Höhe, von der Bühne her. Das Streichquartett wird auch niemals vom Blech gedeckt; es klingt stets voll und gesättigt, prädominiert aber ebensowenig, trotz seiner 32 Violinen, 12 Altviolen (darunter Rittersche), 12 Violoncelle und 8 Kontrabässe (darunter fünfsaitige). Wir finden hier die vollständigste Abwägung aller Klangkombinationen; es ist dieselbe Wirkung wie bei einem harmonischen Gemälde, wo wir uns auch keine Rechenschaft darüber geben können, welche Farbentöne der Künstler auf seiner Palette gemischt hat.

Es gibt gut konstruierte Konzert-Orchester, wo die parallele Ausbreitung von gleichen Instrumentengruppen eine ähnliche ist. In erster Linie stehen die Violinen, in zweiter die Altviolen und Violoncelle, von den Bässen flankiert, dahinter die Holzbläser (die aber, weil nur einfach besetzt, im Tutti immer zu schwach sind; R. Wagner besetzt die Holzbläser doppelt, und hat außerdem noch ein Fundament von Altoboe, Baßklarinette und Kontrafagott), dann folgen die Hörner und Trompeten, dahinter Posaunen, Tuben und das Schlagwerk. Aber — das Blech sitzt, weil am weitesten vom Dirigenten entfernt, am höchsten, klingt daher am stärksten über alle hinweg und wirkt folglich gerade umgekehrt, wie in Bayreuth. — Weshalb will man das unsichtbare Orchester nicht im Konzertsaale einführen? — Dann könnte man ja die Grimassen des Dirigenten und die Arbeit der Instrumente nicht mehr sehen! — Das verdeckte Orchester ist die absolute Musik, das offene die von der Materie und — von der Eitelkeit nicht losgelöste!

Natürlich tritt als wesentlicher Faktor einer idealen Klangwirkung auch die unvergleichliche Wagnersche Kunst der Instrumentierung hinzu. Daß aber auch diese erst im Bayreuther Orchesterbau vollständig zur Geltung gelangt, daß sie recht eigentlich dafür bestimmt erscheint, davon habe ich mich bei dem Orchestervorspiel zu „Parsifal" in frappanter Weise überzeugen können. — Ich hatte das Glück, der allerersten Aufführung dieses Vorspiels in München (im November 1880) beiwohnen zu dürfen. König Ludwig sprach bei der damaligen Anwesenheit des Meisters den Wunsch aus, eine Aufführung zu hören. Der Meister diri-

gierte selbst; die Akustik des Münchener Hoftheaters ist vortrefflich; das Orchester ist dort auch vertieft gelegt, und die Instrumentalisten der Hofkapelle sind vorzügliche Künstler: mithin waren alle Bedingungen zu einer normalen Aufführung gegeben. Sie war auch mustergültig, aber in der Klangwirkung mit der Bayreuther gar nicht zu vergleichen. Einen solchen Unterschied in der idealen Wirkung hatte ich nicht für möglich gehalten.

Daß die „Meistersinger"-Ouvertüre, das polyphonste von allen Orchesterwerken Wagners, ganz speziell für das verdeckte Orchester gedacht ist, wurde mir damals ganz klar. Noch nirgends hat mich das Verhältnis der Klangfarben in diesem Prachtwerke völlig befriedigen können, — nur deshalb, weil teils die Aufstellung, teils die numerische Verteilung der Stimmen nicht die normale war. Nur in Bayreuth ist der rechte Ort dafür.

Das Ideale der Musik ist das Immaterielle; keine andere Kunst vermag auch nur annähernd hierin mit der Musik zu wetteifern. Je mehr man sie also von der Materie der Werkzeuge und Mittel loslösen kann, desto vollkommener wird sie.

V.

Daß die Intensität der Wirkung eines musikalischen Kunstwerkes, daß die Höhe des Genusses, welcher dem Hörer dadurch bereitet wird, mit der Höhe seiner Bildung und der dadurch gesteigerten Rezeptionsfähigkeit in unmittelbarem Zusammenhange steht, ist wohl unzweifelhaft und macht sich für die Musik, die unsichtbare Kunst, weit unmittelbarer geltend, als für die bildenden Künste, welche direkt auf das Anschauungsvermögen wirken, oder für die Dichtkunst, die an den Verstand und die Phantasie sich wendet. — Um zu verstehen, was die Musik „uns sagen will", um ihrer Logik, ihrer Ausdrucksfähigkeit folgen zu können, ist es absolut erforderlich, daß man „musikalisch" ist, eine Vorbedingung, welche für die anderen Künste nicht zu stellen nötig ist.

Daß aber die Schöpfungen Richard Wagners nicht einseitig musikalische, sondern die allervollkommensten Kunstwerke, weil in der That Gesamtkunstwerke sind, wird man bei

der normalen, in jeder Hinsicht mustergültigen Ausführung, die sie in Bayreuth erfahren, sofort empfinden müssen. Der unbeschreibliche, mit nichts zu vergleichende und nirgends anderswo zu erreichende Eindruck, wie wir ihn dort empfangen, ist eine Folge des idealen Zusammenwirkens nicht nur einer Kunst, sondern aller Künste. Von diesem Eindruck gefesselt, verstehen wir den Ausspruch des Meisters und empfinden seine volle Wahrheit: Daß diejenige Kunstform die ideale sei, welche gänzlich ohne Reflexion begriffen werden kann.

Die in der Anordnung des Raumes neue, durchaus selbständig erfundene, würdevolle und bei aller Einfachheit edle Architektur des Hauses versetzt uns schon in eine gesammelte, ja weihevolle Stimmung, wie sie kein gewöhnliches Theater erzeugt und um so weniger hervorbringen kann, je bunter und goldglänzender es dekoriert, je prachtvoller es erleuchtet, je luxuriöser es ausgestattet ist — ein Ziel, welches die jetzigen Theaterbaumeister mit einem Eifer verfolgen, daß sie glauben, gar nicht genug darin thun zu können, und sich gegenseitig zu überbieten suchen. Die Zuschauerräume unserer neuen Theater sind prunkvolle Gesellschaftsräume, die weit mehr an Ball- und Vergnügungssäle, als an Kunsttempel erinnern; sie dienen auch der Zerstreuung, nicht der Sammlung, der Unterhaltung, nicht dem Kunstgenuß. Das Bayreuther Festspielhaus aber hat den Charakter eines Kunstmuseums besten Stils, wo der Blick nicht zerstreut, sondern konzentriert wird, wo die Umgebung in Harmonie ist mit den Werken, die zur Anschauung gebracht werden sollen, wie in der Rotunde des alten Museums in Berlin, oder in den Hallen der Glyptothek in München. Man denke sich nur das Bayreuther Festspielhaus so in Marmor ausgeführt, wie es jetzt, den bescheideneren Mitteln entsprechend, die allein zu Gebote standen, in Sandstein, Backstein und Holz erbaut werden mußte, und man würde ein architektonisches Meisterwerk vor sich haben, wie es kein zweites gibt.

Dieselbe Verschiedenheit der künstlerischen Stellung, welche wir der Architektur beim Festspielhause, gegenüber den sonstigen Theatern, angewiesen sehen, finden wir auch bei der Malerei der Dekorationen. Zu recht vielen und recht prunkvollen Prospekten Veranlassung zu geben, war das Ziel der großen Oper von jeher und ist es bis heute geblieben. Ideale Bilder,

Landschafts- und Architekturbilder, herzustellen, voll innerer Harmonie, im edelsten Stile gehalten, ist die Aufgabe der Bayreuther Musterbühne.

Zu den vielen absichtlich lügenhaften oder unabsichtlich bornierten Behauptungen, welche über R. Wagner von einer böswilligen Presse fort und fort in der Welt verbreitet werden, gehört auch die: „der Bayreuther Meister arbeite immer auf große Bühneneffekte hin; er bedürfe aller möglichen und unmöglichen szenischen Apparate, um zu wirken.“ — Kann es nun aber etwas Einfacheres geben, als die Dekorationen zu „Tristan und Isolde“ und zu „Parsifal“? — Dort das Verdeck eines Schiffes (in „Monaldeschi“, im „Columbus“, in der „Afrikanerin“ längst dagewesen), ein Park, ein alter Burghof; hier ein Wald, das Innere eines Domes und eines Turmes, ein exotischer Garten (uns seit „Armide“ längst vertraut), eine Waldwiese und wieder der Dom. Welchen Aufwand von Dekorationen erfordern dagegen — von Meyerbeer und seinen Nachtretern ganz zu schweigen — die „Zauberflöte“ und „Oberon!“ — „Ja, aber die Wandeldekoration!“ erwidert man. — Als ob auch diese im „Oberon!“ und im „Feensee“ nicht längst dagewesen wäre! Woher kommt nun aber diese gedankenlose Anklage? — Weil alle Dekorationen, die nach R. Wagners Angabe, unter seiner speziellen Leitung, hergestellt werden, in so harmonischem Stile, in so künstlerischer Weise, so stimmungsvoll zur Situation passend erscheinen, daß man allerdings Neues, noch nie Dagewesenes zu sehen glaubt. Neu sind aber nicht die Motive, sondern ist nur die Ausführung. Eine griechische Landschaft von Rottmann, eine Rheinlandschaft von Lessing, eine Schweizerlandschaft von Calame ist auch etwas anderes, als jene Tausende von Vedutten oder bunten Landschafts-Photographien, die man in jedem elegant dekorierten Salon zu sehen bekommt.

Beleuchtungseffekte aller Art findet man ja ebenfalls in jedem Ausstattungsstück. Wenn aber in R. Wagners Bühnenschöpfungen die Beleuchtung wechselt, wenn dort die Morgenröte oder Abendröte, mildes Mondlicht oder hellstes Sonnenlicht, Gewitterhimmel oder tiefes Nachtdunkel erscheinen, so wirkt das mit bis dahin unbekannter Intensität, weil diese Lichttöne in vollster Harmonie stehen zu den szenischen Vorgängen, zum poe-

tischen Gedanken, zu der musikalischen Stimmung. Die Mittel sind die bekannten, nur ihre Anwendung ist neu.

Nur im „Nibelungen-Ring" hat die Behauptung der Gegner R. Wagners bei oberflächlicher Betrachtung eine scheinbare Berechtigung. Aber auch nur eine scheinbare. Denn leben wir hier nicht mitten in einer Wunderwelt, unter Göttern und Halbgöttern, Heroen und Riesen? Bei Richard Wagner wächst ja alles organisch aus dem Stoffe heraus, die Szenerie ebenso wie die dichterische Sprache und der musikalische Stil; alles ist motiviert, nichts zufällig, nichts überflüssig.

Das eben ist die Gesamtkunst, die er erstrebt und erreicht hat, das harmonische Zusammenwirken aller Künste zu einem Zweck. Daß dies eine höchst ungeahnte Wirkung erzielen muß, ist sehr begreiflich — nur hat es kein anderer vor ihm erdacht, vielweniger erzielt!

Von der lächerlichen Rolle, welche die Gegner R. Wagners mehr und mehr spielen, haben diese offenbar noch keinen Begriff. Sie ist lächerlich deshalb, weil diese „Kritiker" ganz vergeblich sich bemühen, gegen den Strom der öffentlichen Meinung zu schwimmen und eine Kunstentwickelung aufzuhalten, über deren Lebensfähigkeit, über deren volle Berechtigung der von Jahr zu Jahr wachsende große, allgemeine Erfolg längst entschieden hat. Die Gegner bilden sich ein, „den Stab über R. Wagner zu brechen" — sie haben sich nämlich aus eigner Machtvollkommenheit zu „Richtern" gemacht, da ein Examen zu diesem usurpierten Titel ebensowenig nötig ist, wie bei Winkeladvokaten und Wunderdoktoren —, aber es will sich leider niemand mehr finden, der ihre Urteile vollzieht oder nur glaubt. Sie brechen mit dieser Anmaßung nur ihrer vorgeblichen Autorität den Hals, das ist der einzige Effekt.

Die Klügsten unter ihnen haben auch bereits eine Ahnung von ihrer lächerlichen Rolle und beginnen einzulenken. Sie fangen an, „Konzessionen" zu machen, des Meisters hohe Bedeutung — natürlich „mit aller Reserve" — anzuerkennen und nur noch auf seine Freunde und Verehrer loszuschlagen. „Die Wagnerianer" sind jetzt an allem schuld, sie haben alles verdorben, sie allein haben gehetzt. Also: nieder mit der Schule! — das ist das neueste Stichwort. — Die armen Wagnerianer! — Jene Weisen (zumeist „aus dem Morgenlande") möchten nämlich un-

sern Meister gern insolieren, damit er keine „Partei“ hinter sich hätte und ihnen allein überliefert wäre. Sie möchten der Welt glauben machen, sie seien die „echten“ und wir die falschen; sie verständen die Bedeutung Wagners, und wir nicht; sie hätten alles das ganz neu entdeckt, was wir — seit 30 Jahren wissen und verkünden, und wofür wir seit 30 Jahren dreißigmal von ihnen gesteinigt worden sind, ohne davon zu sterben! Im Gegenteil, je mehr gegen uns gewütet worden ist, desto mehr haben wir recht behalten und desto zahlreicher sind wir geworden!

Mit den Christenverfolgungen unter den römischen Kaisern ging es bekanntlich ebenso. Da wir uns aber durchaus nicht zu Märtyrern eignen und uns nicht zu „lebenden Fackeln“ hergeben wollen, sondern im Gegenteil diesen kleinen Neros eine Fackel nach der anderen aufstecken, um sie in die richtige Beleuchtung zu bringen, so ertönt Wutgeschrei unter den Heiden, wie unter den Kindern Israels. Sie rufen nach einem Oberhaupt, einem Messias, — finden aber keinen!

Wenn doch nur Brahms die Gefälligkeit haben wollte, für sie eine Oper zu schreiben! Er könnte niemand eine größere Freude damit machen, als uns! — Aber Brahms ist zu gescheut dazu. Auf dieses Glatteis geht er nicht. — Mendelssohn war auch zu gescheut, um eine Oper zu riskieren. Er hat es wohlweislich bei einem Finale bewenden lassen, bei dessen Aufführung (sein Freund Eduard Devrient hat ja das „Lorelei“-Fragment sogar inszeniert) die Schaaren der Gläubigen Thränen vergießen, weil es dem Meister nicht vergönnt sein sollte, sein großes Werk zu vollenden. Mendelssohn, der immer Glück hatte, ist zur rechten Zeit gestorben, bevor er seine Oper fertig brachte! — Jetzt wo Gounod und Thomas nicht mehr ziehen, soll „Carmen“ die beste Oper sein. Wir gratulieren zu diesem Geschmack. Der musikalischen Demimonde hat es, ebenso wie der nichtmusikalischen, niemals an „Liebhabern“ gefehlt! Das ist ihr Geschäft.

VI.

Wir sind längst daran gewöhnt, bei jeder neuen Schöpfung Richard Wagners immer wieder dieselben Ausstellungen, Anklagen und Spöttereien der Gegner vernehmen zu müssen.

Diese Erscheinung tritt mit der Unfehlbarkeit eines Naturgesetzes ein; sie ist nicht zu vermeiden, aber sie schadet auch dem Meister und seinen Werken ebensowenig, wie eine Verfinsterung der Sonnenscheibe der Sonne oder der Erde. Eine Stunde später ist es vorüber, und alles ist, wie vorher.

Diese stereotypen Jeremiaden erschallen über nicht weniger als alles, was in jedem neuen Werke von Richard Wagner gethan und nicht gethan worden. Besonders groß ist der Jammer über den Mangel an Melodie, an Erfindung, an Klarheit, über den Stil überhaupt, und über die Leitmotive insbesondere. Natürlich fallen diese Kunstrichter auch allemal über den Text her und verdammen zunächst die ganze Behandlung des Stoffes, bestreiten sodann die ethische wie die ästhetische Berechtigung, wozu beim „Parsifal" speziell noch religiöse Bedenken treten, verwerfen die Motivierung wie die Sprache, so daß, wenn man die Summe von allem zieht, ein Sündenregister zusammenkommt, wie noch niemals ein schaffender Künstler es auf sich geladen hat.

Richard Wagner hätte demnach die zivilisierte Welt eigentlich um Verzeihung zu bitten, daß er gewagt hat, sie mit einer solchen Mißgeburt zu beleidigen!

Wenn nun auch durch diese gedankenlosen Faseleien und frechen Spöttereien ganz oder gar nichts bewiesen wird, als die Bildungslosigkeit, die Urteilslosigkeit ihrer Urheber, so ist es doch ein höchst trauriges Zeichen für unseren Kulturzustand, nicht sowohl, daß es solche Käuze geben kann — denn die hat es zu allen Zeiten gegeben; fand sich doch selbst für Homer ein Zoilos —, sondern daß diese Schreier noch irgendwo Publikum finden können, welches ihnen Gehör, sogar Glauben schenkt. Und leider ist es nicht nur das litterarische Proletariat, das sich in obskuren Winkelblättern umhertreibt, sondern es sind auch Wortführer in großen Feuilletons, es sind sogenannte kritische Autoritäten, welche ihre Leser auf diese Weise düpieren.

Der berühmte Mozart-Biograph Otto Jahn hat vor dreißig Jahren in den „Grenzboten" eine so geringschätzende Kritik über „Lohengrin" geschrieben, wie sie jetzt etwa Hanslick über „Parsifal" für opportun gehalten. Die Kunstgeschichte ist über Jahns Verdikt längst zur Tagesordnung übergegangen; kein Mensch würde mehr daran denken, daß der große Mozart-Kenner sich mit Wagner so blamiert hat — wenn man es nicht für nötig gefunden hätte,

diesen ästhetischen Brei für die Nachwelt zu konservieren, indem er in Jahns Gesammelte Schriften aufgenommen wurde —, die freilich niemand liest. Aber solche Dinge wirken trotzdem nach; die Tradition pflanzt sich fort, das Beispiel feuert zur Nachahmung an. Wenn auch die nachgeborenen kleinen Jahns wenigstens so klug geworden sind, zu merken, daß sie dem „Lohengrin" nicht mehr beikommen können, so schmeicheln sie sich doch, daß es ihnen mit „Tristan", mit den „Nibelungen", mit „Parsifal" besser glücken werde. Den Ton des vornehmen Absprechens, der Spöttelei, das bedauernde Achselzucken, die altkluge Schulmeisterei haben sie ihrem würdigen Vorgänger richtig abgeguckt, und spekulieren auf das kurze Gedächtnis, auf die Skandalsucht ihrer Leser, die von der Sache nichts verstehen und nur pikante Unterhaltung suchen.

Otto Jahn hat damals jedem, der ihm glaubte, klar bewiesen, daß die Behandlung der Lohengrin-Sage in Wagners Dichtung eine ganz verfehlte sei. Wolfram von Eschenbach habe das ganz anders gemacht, folglich seien die Abweichungen vom Epos welche R. Wagner sich erlaubte, nichts als Irrtümer und Verschlechterungen. — Genau dasselbe Verfahren hat man jetzt bei „Parsifal" eingeschlagen. Wolfram von Eschenbachs Geist wird abermals citiert, um zu beweisen, daß die „Parsifal"-Dichtung von R. Wagner nichts wert sei.

Als wenn der Dramatiker nicht ganz anderen Gesetzen zu folgen hätte, als der Epiker! Als ob letzterer in seinen breiten Motivierungen, in der Einschiebung von Episoden, in dem Nebeneinander der Handlung, in der Unbeschränktheit der Verfügung über Zeitfolge und Raumüberbrückung, nicht mit einem Belieben schalten und walten könnte, das dem Dramatiker, der im Gegenteil alles konzentrieren, eng begrenzen, auf einige Hauptmomente beschränken muß, ein für allemal unmöglich ist!

Wo ist denn überhaupt je das Gesetz aufgestellt oder eingehalten worden, daß ein Dichter, der einen Sagenstoff behandelt, daß ein Dramatiker, der eine epische Dichtung als Grundlage benutzt, diesen genau folgen muß? Wolfram von Eschenbach hat die Gralsage vorgefunden und in seiner originellen Weise umgeformt, ebenso wie der Dichter des Nibelungenliedes den uralten Siegfried-Mythos. — Wo steht denn geschrieben, daß ein Dichter, der Hunderte von Jahren später denselben Stoff behandelt, daran

nichts ändern darf? — Wenn Goethe die Faust-Sage, Schiller die Tell-Sage frei behandelt, nur seinem Genius folgend, so findet man das ganz selbstverständlich und schreibt einen Kommentar nach dem anderen dazu. Und wenn dieselben klassischen Dichter historische Vorgänge und Personen, die doch wirklich existierten und uns verhältnismäßig nahe liegen, wie Don Carlos, Jungfrau von Orleans, Maria Stuart oder Egmont, so ummodeln, wie sie für ihr Drama sie eben brauchen konnten, mögen daraus auch nichts weniger als historisch richtige Personen oder Vorgänge resultieren —, so respektiert jedermann ihr gutes poetisches Recht und acceptiert das Kunstwerk eben als selbständiges Kunstwerk, nicht aber als aktenmäßig dargestellte Haupt- und Staatsaktion, die es weder sein will noch kann.

Weshalb soll denn das gleiche Verfahren Richard Wagner nicht gestattet sein? — Die Willkür, die Absichtlichkeit, mit der man ihm mit Forderungen entgegentritt, die man anderen Dichtern gegenüber sich niemals erlauben würde, liegt so auf der Hand, daß man nur über die Unver—frorenheit erstaunen kann, mit der solche Einwürfe gemacht werden. Der Parsifal R. Wagners ist ein anderer, als der Wolfram von Eschenbach's. Für diese erstaunliche Entdeckung können die Gegner des Meisters nicht einmal die Priorität beanspruchen! — Aber was ist denn überhaupt damit bewiesen? Nichts anderes, als daß die Tadler nur an der Oberfläche haften bleiben, daß sie nicht begriffen haben, worauf es Richard Wagner allein ankommen mußte.

Wir erkennen in des Meisters freier Umgestaltung und Neuformung gerade sein Genie; wir bewundern, wie er aus einem so breiten Stoff, aus so vielfach verschlungenen Handlungen, aus so zahlreichen Personen und Vorgängen mit genialem Blick den Kern herausgefunden hat; wie er den Stoff konzentrierte und veredelte; wie er die Handlung aber auch zugleich symbolisiert und so der Dichtung eine weit höhere Bedeutung gibt, als die einer Reihe von Aventüren aus jener sagenhaften Zeit, wo es noch Zauberer und Wunder gab, woraus jeder routinierte Bühnenpraktiker packende Situationen und brillante Bühneneffekte zu machen verstände. — Die heutigen Kritiker sind aber meist so tief im Realismus befangen, daß sie nur noch den Mechanismus sehen. Der Geist, der lebendig macht, ist ihnen völlig abhanden gekommen!

VII.

Wie im musikalischen Stile Richard Wagners die Weiterentwickelung zu immer Höherem, Vollkommnerem mit enormer Stetigkeit und Konsequenz sich kundgibt, so auch in der Wahl und der dichterischen Behandlung seiner Stoffe. Auch hier zeigt sich eine Planmäßigkeit, eine Stetigkeit im Aufsteigen zu immer reineren Zielen, welche wir um so mehr bewundern müssen, je klarer wir seine Intentionen erkennen lernen. Erst jetzt, auf der Höhe des „Parsifal" stehend, und von hier aus rückwärts schauend, verstehen wir vollkommen, was der Meister gewollt, wie und wohin er uns geleitet hat.

In der ersten Gruppe seiner Werke, im „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", hat er hochpoetische Gestalten dem deutschen Sagenschatze entnommen, deren rein menschliche Schicksale an sich uns fesseln müssen, obgleich sie zugleich symbolisch bedeutsam wirken. Die Erlösung durch die Liebe — durch die schrankenlose Opferwilligkeit, wie durch die sittliche Reinheit des hingebenden Weibes — ist das Motiv der beiden ersten Werke; der tragische Konflikt, der selbst bei Wesen höherer Natur aus dem Vorkommen der ewigen Berechtigung des wahrhaft Weiblichen, als Träger des Liebesideals, folgen muß — ist der leitende Gedanke im Lohengrin.

In „Tristan und Isolde" griff der Dichter die Frage noch weit tiefer. Hier verherrlichte er die alles bezwingende und schließlich bis zur Selbstvernichtung sich steigernde Liebessehnsucht, die alle Schranken niederreißt und daran bewußtvoll zu Grunde geht. „Tristan und Isolde" ist das hohe Lied der rein menschlichen, der irdischen Liebe, die sich Selbstzweck ist.

Damit waren die tiefsten Probleme des menschlichen Liebes-Ideals in Kunstwerken gelöst, und der Dichter-Komponist betrat nunmehr in den „Meistersingern" eine ganz neue Bahn, zwiefach neu, indem er das deutsch nationale Element und mit diesem den Humor, den echten volkstümlichen Humor, in den Bereich seines Kunstgestaltens zog. Des deutschen Volkes urkräftiges Leben und Empfinden zu schildern, war hier sein Ziel — ein echt nationales Werk ward damit geschaffen, einzig dastehend in der Lebenskraft, Gestaltenfülle und Farbenpracht mittelalterlichen

Volkslebens — ein großes Kulturbild im edelsten Renaissance-Stil.

Nunmehr griff Richard Wagner weit zurück bis zur Urzeit des Germanentums, mit seinen gewaltigen Göttern und Heroen. Unsern heidnischen Sagenkreis entrollte er im Riesenwerke der „Nibelungen“ vor unseren Blicken; in vier zusammenhängenden Schöpfungen ließ er, gleich den nationalen Dichtern des klassischen Altertums, die uralte Götterwelt vor seinem Volke neu erstehen und — zu Grunde gehen. Diese heidnische Welt vernichtet sich selbst in ihren ungezügelten Leidenschaften, in ihrem dämonischen Drange nach maßloser Macht. Es ist die irdische, durchaus sinnliche Welt, die in der Götterdämmerung rettungslos zusammenbricht, um nie wieder zu erstehen. — Mit dem hehren Helden Siegfried, der höchsten, edelsten Blüte jener elementaren heidnischen Welt, geht diese selbst zu Grunde; dem riesigen Selbstvernichtungsprozeß, der sich an Siegfried und Brünnhilde vollzieht, muß der der Götterwelt folgen.

An die Stelle des Heidentums tritt nun das Christentum: mit ihm kommt die Erlösung, die Erlösung des Menschen von Sünde und Verderben. Eine übersinnliche Welt tritt in die Erscheinung ein, welche uns den Weg ins Jenseits öffnet. Hier herrscht die allerbarmende göttliche Gnade, sie durchdringt mit ihrer himmlischen Liebe die Herzen der Menschen; christliche Milde, christliche Duldung und Ergebung tritt an die Stelle der ungezähmten Leidenschaft, des rücksichtslosen Egoismus. Das Drama erhebt sich zum Kultus, es wird zur höchsten Spitze menschlicher Kultur.

Ein vergleichender Blick auf die Heldengestalten Siegfrieds und Parsifals zeigt uns sofort, daß beide einer ganz verschiedenen Welt angehören. Beide sind in einer Wildnis aufgewachsen, sich selbst überlassen; beide kämpfen mit überirdischen Gewalten, beide gehen auch siegreich aus diesem Kampfe hervor. Aber Siegfried muß dennoch als Opfer fallen, weil er kein höheres Ziel hat, als sich selbst auszuleben; der Besitz der höchsten Macht wird schließlich sein Verderben.

Parsifal unterliegt aber keiner Versuchung: er bleibt rein, er glaubt an die Erlösung, und gewinnt dadurch die höchste Macht, die wiederum anderen Erlösung bringt.

„Höchsten Heiles Wunder:
Erlösung dem Erlöser!“

Damit ist der große Kreislauf des menschlich Erreichbaren, des irdischen Lebens, Ringens und Strebens abgeschlossen. Darüber hinaus gibt es nichts mehr.

Ob Richard Wagner uns noch ein Werk schenken werde? — Wir wissen es nicht, wir hoffen es aber! Es könnte nur noch einen Stoff behandeln, der über allen erhaben ist.

„Wie ich mit dem Siegfried durch die Kraft meiner Sehnsucht auf den Urquell des ewig Reinmenschlichen gelangt war,“ schrieb Richard Wagner in seiner Mitteilung an seine Freunde, „so kam ich jetzt, wo ich diese Sehnsucht dem modernen Leben gegenüber durchaus unstillbar, und von Neuem nur die Flucht vor diesem Leben, mit Aufhebung seiner Forderungen an mich durch Selbstvernichtung, als Erlösung erkennen mußte, auch an dem Urquell aller modernen Vorstellungen von diesem Verhältnisse an: nämlich dem menschlichen Jesus von Nazareth.“

Dieses Drama ist längst schon vom Meister entworfen. Er hatte die Ausführung aufgegeben, weil er die öffentliche Aufführung für unmöglich hielt. — Seitdem wir aber den Parsifal gesehen haben, erwuchs uns auch der Glaube an die Möglichkeit dieser Aufführung.

Möge ein freundliches Geschick die Vollendung dieses Werkes ihm und uns allen geben!

G. Pätz'sche Buchdruckerei (Otto Hauthal) in Naumburg a/S.

Ferner:

Geschichte des neueren Drama's

der fünf Hauptculturvölker.

Von

Robert Prölsz.

3 Bände. Lex.-8⁰. In 6 Halbbänden à 30 Bogen.

Band I. 1. Hälfte: **Rückblick auf das mittelalterliche Drama. Das Drama der Spanier.** Band I. 2. Hälfte: **Das Drama der Italiener.** Band II. 1. Hälfte: **Das Drama der Franzosen.** Band II. 2. Hälfte: **Das Drama der Engländer.** Band III. 1. Hälfte: **Das Drama der Deutschen bis Lessing.** Band III. 2. Hälfte: **Das Drama der Deutschen seit Lessing bis auf die Gegenwart. Generalregister.**

Preis complett: 74 Mark.

G. Pätz'sche Buchdruckerei (Otto Hauthal) in Naumburg a/S.

Pohl, Richard,

Richard Wagner Studien und Kritiken

Leipzig 1883